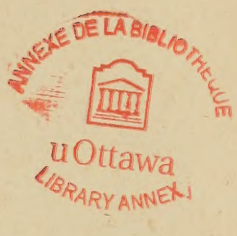
U d'/ of Ottawa
39003001405892

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/desprincipesdela00lagr

CE



DES PRINCIPES SCIENTIFIQUES

DE LA

VERSIFICATION FRANÇAISE

ÉTUDES DE GRAMMAIRE COMPARÉE

JAN 24 1974

DES PRINCIPES SCIENTIFIQUES

DE LA

VERSIFICATION FRANÇAISE

PAR

RAOUL DE LA GRASSERIE

Lauréat de l'Institut

Correspondant du Ministère de l'Instruction publique

Docteur en droit,

Juge au Tribunal civil de Rennes,

Membre de la Société des Gens de Lettres et de la Société de Linguistique de Paris.

PARIS

J. MAISONNEUVE, ÉDITEUR

6, Rue de Mézières et rue Madame, 26

—

1900

Universitas
BIBLIOTHECA

392977

PC
2505
.G73
1900d
ex.2

PRÉFACE

Rarement la versification française a été observée d'une manière entièrement scientifique. Dans les traités pratiques, les règles empiriques sont données; les plus récents les discutent cependant, mais d'une manière incidente. Des livres théoriques ont été écrits sur cette matière, mais les uns s'en tiennent aux formules classiques, sans oser s'en départir ; les autres examinent avec l'oreille seule ce qui est à la fois du domaine de l'harmonie acoustique et de celui du langage. Nous avons pensé qu'il était utile, dans un moment où le rythme tend chez nous à se renouveler ou à se modifier profondément, de faire subir une critique rigoureuse aux procédés de versification actuellement en vigueur, tant ceux de l'école classique que ceux de l'école romantique ou des écoles décadentes, d'en rechercher l'esprit exact, l'évolution et la destinée probable, de démêler ce qu'ils ont de juste ou d'injuste, c'est-à-dire de conforme ou de non conforme aux lois véritables. Cette recherche doit être faite à la lumière de l'expérience des divers pays et des différentes époques, mais sans exclure la part du possible, quoique non encore expérimenté. Le sentiment de l'euphonie et de la cadence, les sensations musicales qui doivent instinctivement guider le poète dans sa composition auront à décider en dernier ressort ; ils constituent la raison propre aux choses des arts auditifs auxquelles le raisonnement pur et abstrait n'est pas directement applicable. Cependant nous ne saurions

partager l'avis de ceux qui, poètes et non métriciens, prétendent que la théorie de la métrique est indifférente pour la confection des vers, qu'il suffit d'en connaître les règles adoptées et qu'une connaissance plus profonde ne peut que troubler dans une opération instinctive que cette analyse ne tend qu'à déconcerter, et qui repoussent ainsi les sciences au nom de l'art lui-même. Art et sciences se tiennent dans une nécessaire harmonie, ils s'apportent mutuellement un précieux secours : si le poète ne doit pas être savant au moment même où il est poète, si le savant à son tour ne doit pas être poète au moment où il est le savant, ces deux fonctions successives se préparent l'une l'autre, et lorsque le poète aura compris les raisons véritables d'une règle, il saura quand il lui est permis de la faire fléchir, quels effets on peut en tirer, quelles nouveautés sont légitimes.

En ce moment, plusieurs écoles poétiques se trouvent en présence, tant pour le rythme que pour l'esthétique du vers français : nous ne nous occuperons ici que du rythme.

C'est d'abord la vieille école classique avec ses règles rigides, sa phrase uniformément coupée, ses obstacles traditionnels.

Puis vient l'école romantique, maintenant bien connue, un peu démodée, qui s'est greffée sur la première par des hardiesses limitées et qui n'a jamais quitté définitivement le point de départ. Cependant elle est proscrite par la première qui se renferme dans son intransigeance artistique. Ni l'une ni l'autre n'ont procédé par voie de raisonnement ni d'induction, mais par impression ; seulement la seconde a rompu avec la tradition que la première maintenait.

En face est située une école contemporaine qui a porté différents noms, mais qui est surtout connue sous celui

de décadentisme. Nous en avons laissé de côté le point de vue stylistique, pour envisager seulement le rythme, et pour ne rien préjuger, le rythme réglé ou non. En effet, aux règles rigides du classicisme, à celles plus souples du romantisme, elle oppose l'absence complète, apparente ou réelle, de règles rythmiques, il n'existe plus ni césure, ni rime entière, ni alternance régulière, ni interdiction de l'hiatus, ni diérèse. Le vers marche librement, annonçant de temps en temps sa présence par le comput des syllabes et par des assonances. Il ne se distingue presque plus de la prose ; chaque poète cherche lui-même une harmonie individuelle correspondant à son sentiment et à sa pensée.

N'existe-t-il pas une école qui ne veut ni de la monarchie absolue du vers classique, ni de celle constitutionnelle du vers romantique, ni de l'anarchie du vers décadent, mais qui souhaiterait de créer à côté des rythmes anciens des rythmes nouveaux pour rajeunir la partie matérielle de la poésie, la versification ? Tout évolue, et il n'est pas permis de penser que le vers français échappe à cette nécessité impérieuse ; lorsqu'on essaie d'arrêter une évolution, on aboutit à une nécrose, et peut-être la poésie doit-elle le peu de faveur dont elle jouit à sa stagnation rythmique. Le désordre ne peut lui donner cette vie qui lui manque ou qui va lui manquer, car, si elle a trop de règles rigides, elle n'aspire pas à n'en observer aucunes, mais à en avoir de plus justifiées, de plus mobiles aussi, et de plus conformes à son cadre actuel, à son milieu psychologique, stylistique et musical. Pour les lui donner, pour les trouver d'abord, il faut remonter jusqu'aux sources de celles actuelles, jusqu'aux lois primordiales et naturelles de l'harmonie poétique ; en même temps, on abrogera ou on rectifiera celles des règles qui ont dévié

ou qui n'ont plus de raison d'être, et on les remplacera par d'autres dérivant logiquement des mêmes sources. Ce ne sera pas une création proprement dite, mais un dégagement des obstacles qui empêchent l'évolution rythmique de s'accomplir librement.

Tel est le mouvement actuel, lequel attire sur le rythme poétique l'attention des poètes et des esthéticiens qui l'avaient longtemps négligé; il faut bien d'ailleurs qu'ils le défendent, autrement que par leurs productions littéraires, car non seulement il ouvre de vives controverses sur la direction qu'il lui convient de prendre, mais il est contesté jusque dans son existence. Le vers tend à disparaître du théâtre, il est banni du roman, le poème épique étant considéré désormais comme un archaïsme lointain, et si la poésie lyrique lui offre un dernier refuge, c'est en lui imposant de se raffiner, de surmonter beaucoup d'obstacles, et de faire preuve d'une virtuosité souvent acrobatique. Même avec toutes ces conditions, on le lit peu, son public se restreint de plus en plus, il faut maintenant être un poète soi-même pour goûter un autre poète. Il est vrai que tout le monde l'est peu ou prou, peu plutôt, mais prou versificateur. C'est cette crise grave qui fait l'actualité du présent livre.

Mais elle ne constitue pas le principal intérêt de notre entreprise et dans ce domaine indivis entre la science et l'art, c'est la part de la science que nous choisissons, nous avons voulu pénétrer, autant que possible, dans le tréfonds du rythme dont on n'avait jamais examiné que la surface. Il en est autrement de la métrique gréco-latine. Quoique les résultats n'en soient pas définitifs, on l'a fouillée en tous sens, scruté tous les principes, découvert les procédés, restauré l'antique Il en a été ainsi de la vieille versification germanique si abstruse, et des tra-

vaux profonds en ont retrouvé les fondations. Il en est tout autrement de la versification française, on n'a guère examiné que son côté artistique, mais instinctif, et beaucoup de personnes s'opposent à ce qu'il en soit autrement. On aime à la voir en vie et en mouvement, et toute dissection répugne. Son étude reste empirique. Si l'on veut s'élever au-dessus de cette pratique, il est permis seulement de suivre les raisons historiques, l'évolution du rythme, et dans ce but on a exhumé nos vieux romans en vers ; d'autres, plus hardis, ont recherché comment le vers français a tiré son origine du vers latin, soit populaire, soit lettré, mais on n'est pas allé au-delà. L'analyse psychologique et mécanique du vers, de la strophe, du poème a semblé inutile et peu sûre. On a préféré ne pas se rendre compte et se laisser guider, qu'on fût auteur ou amateur, par l'instinct, ou plus encore peut-être, par l'exemple, par l'imitation des modèles accumulés. C'est cette torpeur, cette indifférence scientifique qu'il importe de faire disparaître. On doit rechercher en tout les causes, celles historiques, mais aussi celles logiques, et celles psychologiques et physiologiques.

Quelques-uns l'ont essayé en s'appuyant sur le rythme musical, comme sur un soutien sûr. Mais ce rythme diffère sur bien des points, et s'il peut fournir des exemples profitables, l'assimilation totale est dangereuse. La versification a son rythme propre dont il faut chercher les règles indépendantes.

Ces règles il ne faut pas les demander aux poètes, ils les ignorent, ils les ont suivies d'instinct, ils en ont chacun créé quelques-unes, mais sans s'en douter, de même que le langage est né avant la grammaire, ils ont versifié avant la prosodie et la métrique, et même les effets poétiques qu'ils ont produits avec le rythme du vers, ils les ont ren-

contrés inconsciemment. Il faut même de l'attention pour dégager ces effets, pour les séparer et les rendre visibles. On les ressent, comme l'auteur les a produits, d'une manière latente. Mais ils ne se refusent pas à l'analyse de la science exacte, car rien ne peut s'y dérober.

C'est cette analyse que nous entreprenons, mais en suite nous essayons de refaire la synthèse, au moyen surtout de la comparaison. En rassemblant les points les plus éloignés, mais les plus analogues, on peut parvenir à comprendre la cause de beaucoup de phénomènes, inexpliqués dans leur isolement.

Le titre du présent livre indique que ce n'est point un traité pratique de la prosodie et de la versification française que nous voulons mettre entre les mains du public; ces traités sont nombreux, indiquent les règles et même les procédés, et entreprendre de les refaire, même en les améliorant, serait une presque inutile redite, et d'ailleurs il n'y aurait guères à y ajouter que les nouveautés des écoles contemporaines et excentriques répudiées dans les ouvrages classiques; nous ne chercherons pas non plus à donner des leçons d'esthétique et de poétique, ce qui serait tout à fait en dehors de notre sujet qui est la versification seule. Nous essaierons seulement de partout découvrir les principes scientifiques qu'on peut induire de chaque phénomène rythmique, nous les coordonnerons, nous les expliquerons l'un par l'autre, nous en étudierons les effets et nous tenterons de construire ainsi dans ses parties et dans sa synthèse la théorie du rythme de la versification française.

Rennes, 1er mai 1899.

RAOUL DE LA GRASSERIE.

DES PRINCIPES SCIENTIFIQUES

DE LA

VERSIFICATION FRANÇAISE

CHAPITRE Ier

DES RÈGLES ET DES LOIS DU RYTHME

Lorsqu'on a posé les règles d'une versification, qu'elles sont le résultat d'un consentement général et d'une évolution inconsciente, il semble que tout soit dit, qu'on ne doive pas aller au-delà, que tout soit fixé, c'est l'*apogée*, on ne peut plus que descendre. Transgresser ces règles, même en raisonnant ces transgressions, c'est aller à l'encontre des lois naturelles.

Nous croyons qu'on confond ainsi deux choses essentiellement différentes : les *règles* et les *lois*. Il y a dans l'évolution poétique, comme dans les autres, les périodes suivantes à distinguer.

Prenons un point de comparaison dans la grammaire. Là il y a essentiellement des règles et en même temps des exceptions nombreuses et obligatoires comme elles.

D'abord, ces règles n'existaient point. La langue se formait, elle était à l'état fluide, on employait souvent en même temps deux ou trois formes du même mot, puis ces formes se polarisèrent, chacune eut son emploi, les flexions suivirent des analogies, l'ordre se fit, la langue se solidifiait peu à peu. On put en induire des règles ou plus exactement *plusieurs règles* sur le même point ; les plus étendues devinrent des règles proprement dites, les autres des exceptions. C'est qu'en effet, plusieurs courants, plusieurs tendances s'étaient formées, et que l'une n'avait pas entièrement éliminé les autres, les exceptions sont, en réalité, des débris de règles, des *règles vaincues*.

Enfin la langue se cristallisa tout à fait, il ne fut plus permis d'innover, la grammaire la fixa entièrement et pour toujours, les règles l'arrêtaient, la pétrifiaient. Elle se présentait sous *forme empirique* sans recherche du pourquoi. C'était la constatation et la fixation de l'usage.

Si l'on avait cherché la *cause de ces règles*, on eût trouvé en même temps la *cause des exceptions*, en d'autres termes, les *véritables règles*, les *lois*.

Mais malgré la *pétrification artificielle* de la langue par les *règles*, les *lois* continuent à agir : elles brisent par une expansion invincible le cadre où la grammaire s'est enfermée, et lorsque les faits ainsi produits par elle seront nombreux, on en induira de nouvelles règles qui souvent abrogeront les premières.

Il en est de même en versification. *D'abord le rythme est libre, encore fluide*, le poète se compose son cadre en même temps que ce avec quoi il le remplira ; de même que l'abeille, la cire avec le miel. Il est forcément *métricien*, quoique seulement instinctivement. Il n'y a *pas de règles*. Le poète se place forcément en *vision directe des lois*. Cela est difficile, rien ne le soutient et il y a dans cet effort *continu* une *déperdition de forces*.

Plus tard, et lorsque de nombreuses applications de lois ont été faites, on réunit les faits qui en ont été le produit, on en *induit des règles*, le poète a devant lui des formes toutes faites, il n'a plus qu'à les remplir de son sentiment et de sa pensée. De là une *division du travail* qui facilite sa mission. Les règles sont donc très utiles.

Mais elles ne se contentent pas de faciliter l'application des lois *cristallisées* et dont par conséquent l'*évolution est arrêtée*, elle les remplacent ; en d'autres termes, les règles sont les pires ennemies des *lois* pour l'*avenir*.

Elles ont un autre inconvénient, celui de rendre inutile désormais ou du moins de faire omettre l'*intelligence de la loi*. On défend au poète, par exemple, de se permettre des *hiatus*, il n'en fera pas, mais pourquoi, il n'en sait presque plus rien; s'il le savait, il y en a qu'il se permettrait peut-être, non comme licence poétique, mais pour produire certains effets, ou tout simplement parce que, dans tel cas donné, la loi n'a plus de raison d'être, sa cause n'existe plus, ou enfin parce que telle loi est dans tel cas *croisée* et *neutralisée* par telle autre. Aussi admettrait-il l'hiatus pour ces divers motifs à la *pause*, les deux voyelles ne se rencontrant plus et ne se choquant plus *physiologiquement*, grâce à cette pause : ils l'admettrait aussi lors-

qu'une des voyelles peut devenir semi-voyelle et former ainsi une véritable syllabe (consonne plus voyelle) avec l'autre, par exemple, dans ces mots *il y a* ; il se la permettrait enfin lorsque l'expression ne peut être remplacée, par exemple : dans *tu es*, *tu as*, parce qu'alors la loi phonique est neutralisée par une loi psychique. Mais le poète ne reconnaît pas ces exceptions, parce qu'il connaît la règle et la suit exactement, aveuglément, et est devenu *ignorant des lois elles mêmes*.

Tels sont les avantages et les inconvénients des règles, tels ceux des lois envisagées directement.

Il semble que chacune ait sa période historique, on commence par les lois ; plus tard les règles apparaissent. Ceci n'est pas tout à fait exact.

A l'origine, les lois agissent, il est vrai, directement, mais elles ne se voient pas, le poète procède seulement d'instinct en découvrant tel ou tel rythme, il y a inspiration, non seulement quant au poème, mais aussi quant au rythme du poème. C'est le règne de la *loi latente*.

Ce règne de la loi latente est suivi de celui de la règle, c'est-à-dire de la coutume qui en a été le résultat.

On peut vraiment trouver dans toutes les sciences et dans tous les arts des analogies étonnantes. Le droit est résulté de principes innés et nécessaires, mais dont l'homme était inconscient, principes qui ont produit les coutumes, aussi est-il d'abord *coutumier* ; à ce droit *fluide* succède la règle positive des *lois codifiées*, *lois absolues*, *rigides*. Mais cet état n'est pas le dernier mot juridique. A ces règles toutes arbitraires, venues trop directement de la volonté volontaire de l'homme, doivent succéder les véritables *lois*, *naturelles*, involontaires, à ce point de vue, ressemblant aux primitives, mais en différant en ce qu'elles sont conscientes.

Ainsi dans la poétique le règne de la règle ne saurait être définitif ; de même qu'à la loi spontanée, inconsciente et fluide, a succédé la règle apprise et rigide, de même à celle-ci devra succéder la loi, mais cette fois consciente.

L'instinct qu'il y a quelque chose qui dépasse la règle commence à poindre, mais dans la recherche de ce quelque chose on a fait fausse route. On a cru qu'il fallait revenir au commencement, quitter la règle nette et retourner à l'état fluide, primitif, à une sorte d'état *chaotique*. Cela constitue l'erreur essentielle de l'école *décadente*. Tout devient permis, chacun suit son inspiration pour le cadre de la poésie même, pour le rythme. Plus de *césure*, plus de symétrie, plus d'alternance de rimes, plus de comput de syllabes. On rapproche le vers de la

prose, il finit par se confondre avec elle, voilà le seul résultat obtenu. Au point de vue psychique, même chaos, l'obscurité règne, pas de lien entre les idées, pas de transitions, des sensations exprimées par la forme seule des mots. L'instinct s'est trompé, parce qu'il a voulu raisonner tout de suite et parce que l'instinct qui est presque infaillible s'il est laissé à lui-même se trompe lorsqu'il raisonne et lorsqu'il veut.

Le progrès n'est jamais dans le retour en arrière, il ne peut donc être dans celui à l'état à la fois fluide et inconscient du rythme, aux lois opérantes, mais inconnues ; il faut passer de l'observation inintelligente des règles apprises en aveugle à l'intuition intelligente et consciente des lois elles-mêmes, poursuivies dans tous leurs replis et jusqu'à leurs racines. Ces lois donneront d'abord les raisons des règles existantes, dont quelques-unes sont justes, mais dont on ignore les limites, puis elles feront découvrir de nouvelles règles, elles apprendront à combiner les unes avec les autres.

Il est inconcevable combien les écrivains les plus intelligents sacrifient sans s'en apercevoir à la routine et prennent des règles pour des lois, Becq de Fouquières établit comme un axiome que le vers ne peut pas dépasser douze syllabes, parce que ces douze syllabes renferment vingt-quatre atomes de temps et que le souffle ne peut dépasser ces vingt-quatre unités atomiques : il lui semble que ce soit une loi physiologique et ce n'est qu'une règle ancienne qu'on essaie de justifier, Les 24 atomes de temps qui composent l'alexandrin sont une fiction ; ce qui est certain, c'est qu'il y a des vers de plus de douze syllabes, l'hexamètre en a 18, que par conséquent la durée du souffle en admet au moins un de dix-huit syllabes. Il n'y avait donc pas de loi dans ce *maximum* des syllabes de l'alexandrin. Si l'on eût cherché la loi, on eût découvert que la durée du souffle n'est pas ici en jeu, puisque les repos des césures sont suffisants pour soutenir celui-ci, et que des vers supérieurs à douze syllabes ont été longtemps usités. Le même auteur a été plus heureux en recherchant les lois de l'euphonie relatives à l'*hiatus* et en détruisant avec ses lois retrouvées plusieurs des règles admises à ce sujet.

Dans le rythme cette recherche des lois conscientes et leur substitution aux règles n'a pas été faite encore et c'est elle que nous avons souvent tentée. Elle doit faire découvrir des genres nouveaux. Nous ne voulons pas exposer en détail les découvertes qui en résultent, nous ne donnerons que quelques exemples.

Les vers de neuf, de onze, de treize, de quinze syllabes étaient pros-

crits pour le motif de l'impossibilité de réaliser avec ces vers l'égalité des deux hémistiches et d'autre part pour celui de l'admission dans le vers d'une seule césure. Ces motifs n'étaient tirés que de règles et non de lois. Ce qui le prouve, c'est que le décasyllabe, dans sa formule 4-6, a précisément deux hémistiches inégaux. La loi est qu'il doit y avoir non *égalité*, mais *proportion* entre les hémistiches, elle est bien différente de la règle. De même, celle de l'unique césure du vers disparaît devant la loi qui exige des parties de vers égales ou *proportionnelles*, quel que soit le nombre de ces parties

Une autre règle était l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines : on ne pouvait, par conséquent, jamais composer un poëme tout en rimes masculines ou tout en rimes féminines. La loi, autrement la raison de la règle, était que la rime masculine et la rime féminine ne peuvent rimer ensemble, puisqu'alors la dernière syllabe de la rime féminine ne rimerait pas, que d'autre côté on ne peut entremêler irrégulièrement des distiques masculins avec des distiques féminins, parce qu'il n'y aurait pas l'alternance qui est nécessaire à la symétrie, mais la loi n'interdisait pas de faire un poème entier en rimes féminines ou en rimes masculines, puisqu'alors il n'y avait pas violation de cette symétrie, mais bien plutôt une harmonie immédiate, parfaite et redoublée substituée à une harmonie ou simple ou différée.

Une autre règle était la *place fixe* d'une césure où le repos phonique et le repos psychique devaient toujours concorder. La loi était que l'harmonie entre les deux repos devait avoir lieu, mais pouvait être immédiate, ou quelque temps retardée et précédée d'une discordance momentanée pour augmenter l'effet de l'accord. La loi a brisé la règle trop étroite qui avait cru pourtant la contenir exactement, mais qui n'en avait saisi qu'une partie, la plus apparente, et la césure du vers romantique a fait son apparition.

En ce qui concerne les *sonances*, les règles n'avaient prévu que ce qu'il y a de plus palpable en elles, la *coïncidence des voyelles :* la loi plus profonde avait senti l'importance de la coïncidence des consonnes. De là, d'un côté, la rime plus parfaite, celle qui veut la consonne d'appui et que nous appellerons la *rime parnassienne*, parce qu'elle est observée rigoureusement par les poètes dits parnassiens, et d'un autre côté l'*allitération* que tant de poètes avaient instinctivement employée, parce qu'ils entendaient la loi tout en n'écoutant que la règle. Ici il n'y a plus seulement rectification d'une règle, mais découverte d'une loi.

Une règle de la versification italienne avait, par l'application d'une *loi latente*, organisé la sextine d'une manière très compliquée. En laissant de côté ses règles et en ne s'inspirant que la raison de la règle, de la loi, d'autres poètes ont créé plusieurs poèmes similaires, mais d'allure plus libre et plus naturelle, fondés sur le même système de retour des mots ou des rimes.

L'avenir du rythme est non dans le retour à l'état primitif qui serait un recul, non dans sa liberté illimitée et capricieuse qui en serait destructive, mais dans l'abrogation des *règles rigides*, raisonnées et purement impératives, et la recherche et la contemplation directe des lois, lois de diverses sortes, lois physiologiques et acoustiques d'une part, lois psychiques de l'autre, qui, quelquefois s'unissent, quelquefois se traversent, au contraire, et se neutralisent en partie, mais dont on peut suivre les traces, constituer la synthèse.

Ces lois sont invariables et toujours les mêmes et dans ce sens on peut dire que, lorsqu'on les aura découvertes, tout sera terminé, mais leurs applications sont extrêmement variées et ce sera toujours un plaisir de les poursuivre dans le détail.

Nous avons voulu seulement faire ressortir ici la différence profonde qui sépare la *règle* de la *loi* et aussi celle non moins profonde qu'il y a entre le fait de remonter de la règle à la loi, seule vivante, et celui de vouloir se placer aussi bien au-dessus de l'une qu'en dehors de l'autre.

CHAPITRE II

DES FONCTIONS DIFFÉRENTES DU RYTHME

Ce serait une erreur grave de croire que le rythme de la versification ne sert d'expression qu'à la poésie. Au contraire, à l'origine son emploi fut tout différent, et ce n'est que tardivement qu'il y eut changement de fonctions, ou plutôt qu'une seconde se cumula avec la première.

L'emploi de la versification est triple ; elle est auxiliaire de la mémoire ; elle l'est de la musique ; elle l'est enfin et surtout du sentiment.

Elle fut d'abord principalement *mnémonique* ; lorsque l'écriture était inconnue, c'était oralement que les connaissances se transmettaient, il fallait pour cela une prodigieuse mémoire qui nous étonnerait aujourd'hui, mais cette mémoire devait être soutenue. Un moyen très naturel se présentait, consistant à cadencer le langage. Aujourd'hui même, une rime appelle l'autre, et le vers est plus facile à apprendre par cœur que la prose. Les poèmes didactiques sont alors nombreux et créés dans ce sens : il s'agit, bien entendu, du poème didactique primitif et non de ceux hystérogènes, comme ceux de Delille et de Racine, fils. Même de nos jours, les pensées philosophiques ont gagné à être mises en vers.

Mais la fonction mnémonique du rythme de la versification se manifeste surtout dans les *proverbes*, cette science morale, hygiénique, physique, *populaire*, qui passe de génération en génération, en restant orale. La plupart ont la forme de vers, terminent leurs hémistiches par des *assonances*, sont conçus dans une *forme cadencée*. Nous en citerons quelques-uns.

En voici qui marquent bien le caractère de sentence que la rythmique avait la mission de rendre frappante et de conserver. Souvent il s'y rencontre des pensées profondes.

Qui n'a qu'un seul fils — le fait fol.....
Qui n'a guère — n'a guerre.....
Qui ne paraist — est tenu mort.. ...
Qui ne luyte — ne chiet.....

Celui qui ne lutte pas ne tombe pas.
Qui ne sait rien — de rien ne doute.....
Qui partout va — partout prend.....
Qui plus art — plus resplendit.....
Qui plus a — plus convoite. ....
Qui rit le matin — pleure le soir. . .
Ki se garde — il se retrouve ...
Qui se marie par amours
A bonnes nuits et mauvais jours .....
Qui s'aime trop — n'a pas d'amis.....
Qui a rien — rien ne doit ... .
Maison sans flamme — corps sans âme ....

Ce sont des sentences ; il faut en rapprocher le genre de littérature connu sous le nom de *maximes* ou *pensées*, et où excellent La Bruyère et Larochefoucault, mais surtout les *vers-sentences* rencontrés chez nos grands poètes, et qu'on peut détacher de l'ensemble pour les garder en la mémoire, comme de véritables proverbes. Corneille et Victor Hugo en ont beaucoup produit ; le style antithétique de ce dernier leur est un terrain favorable.

En latin :

Una salus victis — nullam sperare salutem . .
Parcere subjectis — et de bellare superbos ... .
Donec eris felix — multos numerabis amicos.. . .
Quos vult perdere — Jupiter dementat.....

En français :

Que voulez-vous qu'il fit contre trois? — qu'il mourût ...
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.....
A vaincre sans péril — on triomphe sans gloire.

Ces citations pourraient être infinies. Changez ces vers en prose, la pensée sera la même, mais elle ne sera plus frappante et on ne se la rappellera pas.

Le chagrin monte derrière lui et ils galopent ensemble....
On triomphe sans gloire, lorsqu'on le fait sans péril

Et parmi les proverbes :

Celui qui brille davantage est celui qui brûle le plus ...
C'est celui qui possède davantage qui désire le plus.

L'impression s'affaiblit beaucoup et avec elle la mémoire de la pensée-type disparaît.

Ce rôle mnémonique de la versification n'a donc pas disparu, il s'est transformé. Sans doute, ce serait une pensée ridicule, que de mettre le code civil français en vers, ou de publier en vers les racines grecques, quoique les deux aient été faits. Toute idée juste a sa caricature. Mais le vers-sentence servira toujours à graver dans la mémoire une grande pensée ou une sensation vive.

Le second rôle de la versification est un rôle *musical* Dès qu'il s'agit de chant, des paroles sont nécessaires, quoiqu'on ne les entende guère le plus souvent. Mais celui qui chante les sait et le sentiment des paroles le guide. Comme le vers a une mesure, un rythme propre, il lui faut des paroles rythmées concordant avec lui. Mais dans cette union, ce n'est pas la chanson, le livret, qui forment le principal ; ils ne sont que l'accessoire. L'air musical les recouvre, les domine, les taille à sa mesure. Chacun sait que le *librettiste* est l'humble serviteur du *compositeur*. Mais le vers, tout dédaigné qu'il soit de celui-ci, lui est nécessaire. C'est son auxiliaire indispensable.

Ce fut aussi un rôle originel de la versification, et c'est ce qui fait que la forme lyrique et la strophe se développèrent très tôt. La strophe grecque est entièrement musicale, tellement que les vers peuvent finir au milieu d'un mot et que la suite du sens est considérée comme tout à fait secondaire ; c'est ce qui fait aussi qu'il n'y a pas dans cette strophe d'équivalence entre les brèves et les longues, et que le dessin rythmique de la strophe doit correspondre syllabe par syllabe à celui de l'antistrophe. L'indépendance de la strophe naquit dans l'imitation qui en fut faite par les Romains, ils la détachèrent de la musique.

Enfin le troisième rôle de la versification est de servir d'instrument à la poésie. Il est bien connu, nous n'avons pas à le décrire.

CHAPITRE III

DES DIVERSES UNITÉS RYTHMIQUES

Lorsqu'il s'agit du rythme, c'est toujours le vers qui est directement et qui semble uniquement considéré. Cependant ce n'est point la seule unité rythmique, ce n'est même pas l'élément fondamental, mais seulement l'*unité moyenne*. On peut le comparer au mètre qui a au-dessous de lui le décimètre, le centimètre et au-dessus le décamètre, l'hectomètre.

L'*unité fondamentale* du rythme est le *pied*, surtout dans les langues où il est le régulateur rythmique; mais même dans les autres, comme en français, il subsiste *latent*, car il est facile d'y trouver à tout instant des iambes et des anapestes. Dans la métrique grecque et latine, il y a la réunion de deux pieds, la *dipodie* ou mètre, laquelle n'existe pas en français. Puis au-dessus apparaît l'*hémistiche*, autrefois un petit vers à lui seul. Les Allemands l'appellent *kurzzeile* (petite ligne), par opposition au vers *langzeile* (grande ligne).

Quand on atteint à l'hémistiche, on a donc trouvé déjà deux unités rythmiques inférieures. Deux *hémistiches* forment à leur tour un vers. C'est le vers qui est l'unité moyenne, et cependant dans les versifications comme la nôtre, qui admettent et exigent le rime, il est loin d'être complet par lui-même. Pour le déterminer parfaitement, il lui faut un second vers rimant avec lui ; d'où un couple de vers, le distique, qui serait plutôt la première unité bien complète.

Mais le distique à son tour se développe, s'amplifie, et un conglomérat de vers se forme, non d'une manière amorphe, mais de façon à constituer à son tour une *unité organique*, c'est la *stance* ou *strophe*, dont le sens se termine au dernier vers, et dont la dernière rime conclut rythmiquement.

Enfin les stances se réunissent ensemble de manière à ce qu'elles constituent un *poème*. Le poème est l'unité rythmique supérieure.

Ainsi la succession des unités est la suivante : 1° le pied, 2° le mètre, 3° l'hemistiche, 4° le vers, 5° le distique, 6° la strophe, 7° le poème.

Lorsqu'on étudie un phénomène rythmique, il ne suffit pas de le considérer dans le vers ; cette étude serait incomplète et par conséquent faussée ; il faut l'étudier successivement dans chacune des unités, quand même il pourrait actuellement n'exister que dans une seule. Par exemple, la rime, qui ne se rencontre actuellement que dans la strophe ou le distique, a existé autrefois dans le vers, d'hémistiche à hémistiche, ainsi que l'attestent de nombreux proverbes. De même, elle existe dans la strophe, de vers à vers, et dans le poëme, de strophe à strophe. Cependant ce procédé qui s'impose a été rarement suivi, ce qui a empêché de comprendre beaucoup de phénomènes rythmiques.

Ces unités sont reliées les unes aux autres très étroitement et on passe de l'une à l'autre par des transitions insensibles. C'est ainsi que pendant longtemps le mètre n'a pas existé, et que les deux pieds qui le forment étaient indépendants, puis se sont hiérachisés et subordonnés l'un à l'autre. De même les deux hémistiches furent d'abord des vers indépendants, puis on les réunit, et leur *point de suture* fut longtemps reconnaissable dans la *césure*.

Il faut distinguer dans chacune de ces unités l'état *amorphe* et celui *organique*. Par exemple, les deux vers qui riment ensemble peuvent être deux vers à rime plate se suivant et que rien ne détache du contexte, ou au contraire, une véritable unité rythmique inférieure, tout à fait distincte du surplus, soit hétérométrique, soit isométrique.

Voici des exemples qui feront bien sentir cette différence.

Couple amorphe de deux vers.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point, etc.

Couple amorphe hétérométrique, ou iambe français.

Ainsi quand dans sa bauge aride et solitaire,
    Le sanglier frappé à mort
Est là, tout palpitant, étendu sur la terre
    Et sous le soleil qui le mord, etc.

Couple organique de deux vers. ou strophe binaire isométrique.

Par un soir de grand deuil de tous les bords de l'île
Vers l'église on les voit s'avancer à la file

Chacune d'elles avait le chapelet en main
Lentement égrené par le triste chemin.

Comme on le voit, le vers qui ne se répartit pas en strophes grandes ou petites forme un poème *amorphe*, inorganique ; au contraire, s'il se compose de strophes correspondantes, il devient *organique*, forme une unité à parties différenciées.

Le rythme a-t-il commencé par la strophe et le poëme duquel s'est détaché le vers, ou au contraire, les vers ont-ils précédé, formant par leur réunion une strophe.

Dans le rythme français, l'origine a été intermédiaire. Il n'y avait ni strophe complètement organisée, ni vers isolé, mais la *laisse*, c'est-à-dire une suite indéterminée de vers réunis par la même rime.

Nous n'avons pas à poursuivre plus loin ici cette distinction profonde entre les différentes unités rythmiques ; mais elle doit nous guider dans tout notre chemin.

Quant à la distinction entre l'unité rythmique amorphe et celle organisée, elle répond à une autre qui existe dans la poésie.

Celle-ci se divise en deux branches principales : la poésie lyrique qui exprime les sensations *subjectives* et la poésie *épique* et *dramatique* qui raconte ou montre les événements *objectifs*. Elles ont toujours probablement coexisté.

La poésie lyrique s'est alliée à la musique et a été longtemps dominée par elle, ce qui s'observe surtout dans la lyrique grecque. Elle exigeait l'isosyllabie pour pouvoir être chantée facilement. La poésie narrative était, au contraire, distincte de la musique ; elle ne se chantait pas, elle se récitait.

La première s'exprime ordinairement par la strophe qui répond d'ailleurs au chant en parties et en chœur, tandis que la seconde, par le vers amorphe qui sert au récitatif.

Aux deux genres principaux de poésie : celle lyrique et celle dramatique-épique correspondent donc les deux sortes de rythme : celui

amorphe et celui organique. Il y a correspondance aussi des deux unités rythmiques principales : le vers et la strophe.

D'autre part, le rythme strophique est intimement lié à la musique et à la chorégraphie, et le rythme versuel en est tout à fait indépendant.

La poésie épique dramatique forme un groupe qu'on doit opposer à la poésie lyrique, mais elle se subdivise en celle épique, qui raconte les événements passés, et celle dramatique, qui fait vivre les événements comme s'ils étaient présents. Cette distinction se retrouve dans le rythme, au moins, pour certaines versifications. Par exemple, en latin le genre épique se sert du rythme trochaïque ou descendant ; le genre dramatique, du rythme iambique ou ascendant ; mais dans la versification française il y a confusion sur ce point, c'est ce qui rend l'alexandrin si peu naturel au théâtre.

CHAPITRE IV

DES DIFFÉRENTES NATURES DE RYTHME

Le rythme de la versification n'est point unique ; si nous l'analysons avec attention, nous voyons bientôt qu'il se décompose en trois : le rythme *psychologique*, le rythme *lexicologique*, le rythme *phonétique*. Il nous faut expliquer ces expressions.

Le rythme est *phonétique* lorsqu'il consiste principalement, ou qu'on le considère comme consistant dans un accord soit des sons, soit de la mesure, que cette mesure s'applique au nombre des syllabes, à celui des accents, ou à celui des moments de temps, c'est-à-dire dans un accord soit qualitatif, soit quantitatif, de phonèmes (*côté symétrique*) ; ou dans une division égale du temps et une répartition égale ou proportionnelle des éléments rythmiques entre ces divisions (*côté temporal*) ; dans tous ces cas, il s'agit des sons du langage, abstraction faite de la signification, abstraction faite aussi de la réunion en un seul mot ou de la division en plusieurs.

C'est ainsi que la rime ordinaire est une réalisation du rythme phonétique. On n'envisage que la conformité des phonèmes finaux, sans s'inquiéter de la signification du mot qui le porte ni de l'ensemble du discours.

Le rythme est *lexicologique* quand on considère si une coupure temporale tombe au milieu ou à la fin de ce mot ; par exemple, elle doit dans le vers français coïncider à la fin ; celle-ci est exigée presque toujours à la césure ; lorsqu'elle l'est, le système est lexicologique. Le mot est envisagé alors, abstraction faite de sa signification ; c'est un élément du langage, ce n'en est pas un de la pensée laquelle n'est pas mise en ligne de compte.

Le rythme est *psychologique*, lorsque c'est principalement ou exclusivement la pensée qui le compose, abstraction faite de son expression, des mots employés et aussi des sons, ou lorsque ceux-ci n'interviennent que pour un rôle secondaire. Un exemple frappant de rythme purement psychologique, c'est celui qui consiste à opposer à une pensée une

autre pensée *antithétique*, c'est ce qu'on appelle le *parallélisme* : *que la lumière soit et la lumière fut.* Il n'existe pas encore de vers, mais seulement des *incises* dans la phrase.

Ainsi le rythme peut n'exister que dans la pensée, ou résider surtout en elle; il peut n'être que dans les *mots*, ou surtout dans les mots ; il peut être enfin surtout dans les *sons*, ou n'être qu'en eux, ce qui justifie notre nomenclature en rythme psychologique, rythme lexicologique, rythme phonétique.

Souvent, et en français dans le système classique, ils se trouvent réunis tous les trois, c'est le *rythme parfait* ou *intégral*. Ils peuvent aussi apparaître démembrés ; ce démembrement peut d'ailleurs n'être que momentané ; les trois rythmes voyagent quelque temps séparément pour se réunir ensuite. Mais souvent aussi cette séparation est complète, l'un d'eux a éliminé tous les autres. Il y a donc facilement lutte entre les rythmes, mais cette lutte n'aboutit pas toujours à des exclusions, elle peut n'avoir pour résultat que la prédominance de l'un d'eux. D'ailleurs, il y a entre ces rythmes un ordre chronologique certain.

Dans la grammaire, il faut faire une distinction analogue. Les diverses relations et catégories grammaticales s'expriment soit par des mots vides, soit par une modification vocalique, soit par l'ordre syntactique. Le premier moyen est d'ordre lexicologique ; le second phonétique ; le troisième psychologique.

Nous avons à rechercher successivement 1° la *coïncidence* de tous les rythmes, ou le *rythme intégral* ; 2° la *prédominance* de l'un d'eux ; 3° leur *discordance momentanée* ; 4° l'*élimination* des autres rythmes par l'un d'eux ; 5° l'*ordre* chronologique des trois rythmes.

A. — DU RYTHME INTÉGRAL OU DE LA COINCIDENCE DES TROIS RYTHMES

Les trois rythmes coïncident exactement dans la versification classique française. C'est ce qui constitue le caractère principal de cette versification.

Ainsi dans ce vers classique.

Vous suivez — votre haine — et non pas — votre amour.

La fin du vers présente un *arrêt complet* du sens (repos *psycholo-*

gique), une *fin de mot* (repos *lexicologique*), un son qui *rimera* avec la fin du vers suivant, de manière à constituer la rime, ce qui est le repos *phonétique*.

Il en est de même à l'hémistiche où ces trois qualités appartiennent au mot : *haine*.

Bien plus, le vers se trouve partagé en quatre parties. A la fin de la première : *suivez*, on observe aussi ces trois repos ; de même, à la fin de la troisième.

De sorte que trois repos, fin de pensée, fin de mot, accent tonique, se trouvent coïncider dans quatre endroits différents. On ne peut rêver d'accord plus complet.

L'accord continue dans l'alexandrin classique lorsque le vers ne se partage plus en quatre parties par le récit.

Aux pieds — de l'Eternel — je viens — m'humilier.

A la fin du vers et à l'hémistiche, il y a bien encore coïncidence des trois rythmes ; de même, après la 2e syllabe, il y a coïncidence entre le sens, la fin du mot et l'accent tonique, il en est ainsi après le mot : *je viens*. Seulement il n'y a plus de rythme, parce que le repos n'est pas à une place symétrique, mais ceci ne concerne pas la coïncidence.

Le vers romantique est venu le briser, comme nous le verrons.

B. — DISCORD MOMENTANÉ DES TROIS RYTHMES

C'est l'école *romantique* qui a créé ce discord, elle l'a fait avec intention pour qu'il se résolve en accord et que cet accord soit d'autant plus puissant et sensible, qu'il aura été plus longtemps attendu.

Ce discord momentané peut avoir lieu dans l'hémistiche, dans le vers, dans la stance. Dans l'hémistiche, il se réalise par la *césure romantique* ; dans le vers, par l'*enjambement* ; dans la strophe, par l'*enjambement strophique* assez rare. Nous étudierons plus loin ces procédés en détail ; nous devons en ce moment en dégager seulement le principe.

Le discord dans l'*hémistiche* se place au point de jonction de celui-ci avec un autre hémistiche, à la césure. Hugo a maintenu à la fin de l'hémistiche non seulement le repos phonétique, mais aussi le repos lexicologique ; à cette place doivent se trouver une syllabe accentuée et une fin de mots, jamais il n'a transgressé cette règle, comme nous l'établirons, ni créé le véritable alexandrin trimètre ; mais il en a séparé le repos

psychologique ; le sens ne finit plus, ne se repose même plus à la fin de l'hémistiche. Il continue de courir jusqu'à une place indéterminée de l'autre hémistiche, quelquefois très près des autres repos dont il n'est séparé que par un seul mot. Mais à la fin du vers, ce désaccord momentané cesse, et les trois repos coïncident.

Le lendemain — on vient | en foule — on le délivre.

Au milieu de l'hémistiche, après *vient*, on a un accent tronqué et une fin de mot, mais non une fin de sens ; le repos psychologique n'a lieu qu'après le mot *foule*. A la fin du vers, après le mot *délivre*, les trois rythmes, un instant en désaccord, coïncident.

De même dans :

Dans la veillée — au bord | des lacs — sur les hauts lieux.....
Le sol l'alourdit — l'air | l'enfièvre, — l'eau l'isole.....
L'apparition — prit | un brin de paille — et dit :

Ce désaccord peut avoir lieu d'une autre manière que l'école romantique n'a pas connue. Cette fois, c'est la rythme phonétique qui se sépare des autres ; on n'a à l'hémistiche ni un repos d'idée, ni une fin de mot, mais seulement un accent tonique.

C'est ce qui constitue la *césure enjambante*, si en usage dans la versification italienne.

Mais alors il n'y a pas un désaccord réel entre les différents rythmes, puisqu'il n'y en a pas d'autres en dehors, il y a seulement prédominance, et c'est sous le titre suivant que nous devons le classer.

Le désaccord se révèle dans le vers romantique par l'enjambement. Dans ce cas, la fin du vers comporte bien toujours le repos lexicologique et celui phonétique ; on termine sur une fin de mot et un accent, mais l'apparition du repos psychologique est retardé jusqu'au commencement du vers suivant après quelques mots de ce vers. La coïncidence se rétablit à la fin du second vers. Voici des exemples :

Un long fleuve de sang de dessous ses sandales
Sortait — et s'épandait sur la terre, inondant
L'Orient — et fumant dans l'ombre à l'Occident.

Après le mot *sandales* on trouve bien le repos tonique du rythme phonétique et le repos lexicologique, puisqu'il y a une fin de mot, mais le sens est suspendu, le repos psychologique n'a lieu qu'au second vers

après le mot *sortait*. Ce n'est pas tout ; à la fin de ce second vers la coïncidence des trois repos ne se produit pas, on ne trouve plus que les deux premiers. Le premier a lieu après les mots du troisième vers : l'*Orient* ; et ce n'est qu'à la fin du troisième, après le mot ; *occident*, que les trois repos coïncident.

Enfin dans la strophe il en est encore de même. Ordinairement à la fin de chacune les trois repos existent, mais quelquefois il y a *rejet d'une strophe sur l'autre*, et le repos psychologique ne se produit qu'au cours de la seconde.

C'est ce que nous constaterons sous la rubrique de l'enjambement strophique.

Quelquefois le repos lexicologique se sépare du repos phonétique, ou plutôt, celui-ci du premier ; c'est ce qui advient lorsque la césure est purement phonétique, cela se produit d'hémistiche à hémistiche, de vers à vers, de strophe à strophe.

La tristes-se dans l'â-me je vais
Tous les jours, les longs jours, sont mauvais.

Le rythme partage chaque vers en trois parties égales. Dans le second, les trois repos coïncident à la fin de chaque fraction trisyllabique ; dans le premier, il y a simplement repos phonétique ; le repos lexicologique et le repos psychique ont lieu une syllabe plus loin, seulement la coïncidence se rétablit à la fin du vers.

De vers à vers on ne trouve pas d'exemple dans le vers français actuel, mais on peut en signaler dans le vers ancien.

Quant à la strophe, la coupure purement phonétique n'existe que dans la rythmique grecque.

C. — PRÉDOMINANCE DE L'UN DES RYTHMES

Il est rare, si ce n'est dans le modèle logique absolu, que l'un des rythmes ne prédomine pas. Mais celui qui l'emporte n'exclut pas les autres. Ordinairement, c'est le rythme phonétique qui est l'essentiel, c'est le *substratum*. En français, il se réalise dans la rime, ainsi que dans l'accent, avec diverses coupures ; en latin, il se manifestait par la quantité, surtout par celle des pieds ; dans les langues germaniques, par l'alternance des accents. C'est la rime de la dernière syllabe du

dernier mot du vers qui chez nous le constitue surtout. A l'hémistiche, c'est surtout l'accent tonique, et si nous voulions faire une incursion dans la métrique gréco-latine, nous constaterions que c'est l'alternance et l'équivalence des pieds composés de brèves et de longues qui constitue le vers.

Par exception, c'est le rythme lexicologique ou le rythme psychologique qui domine. C'est surtout dans la rime qu'on peut le constater.

Ordinairement celle-ci est phonétique, elle consiste dans la répétition d'un son final ; cela est si vrai, quoiqu'elle coïncide avec un repos psychologique et un repos lexicologique, ce qui fait que son rythme n'est pas exclusif, cela est si vrai, disons-nous, que cette rime exclut la répétition du même mot et aussi de la même idée, ce qui la fausserait. Mais quelquefois aussi, au contraire, la rime consiste dans la répétition du même mot, de vers à vers ou de strophe à strophe. Quand il s'agit d'hémistiche, la rime n'est plus en jeu, puisqu'elle est interdite entre eux, mais dans chacune des deux parties des vers doivent se trouver des mots se correspondant grammaticalement.

Un des exemples de ce rythme se trouve dans la sextine, il est employé pour constituer l'unité de la strophe et même celle du poème. On en connaît l'agencement que nous décrirons davantage en son lieu.

La sextine est une strophe de six vers qui, quant aux rimes finales, suit le système suivant. Les vers de la même strophe riment entre eux comme à l'ordinaire ; ceux de la strophe suivante finissent, non seulement par les mêmes *sons*, mais par les mêmes *mots*, que ceux de la strophe précédente, cependant dans un ordre interverti. On ne fait pas attention au sens exact des mots ; au contraire, on cherche à les employer avec un écart de sens, si c'est possible, c'est donc bien du mot, comme mot, et non pas comme idée, qu'il s'agit.

Lorsque les rimes de la 1re strophe sont *âge, divin, davantage, héritage, vain, vint*, celles du second sont : *vint, âge, vain, divin, héritage, davantage*, la 3e, la 4e strophe auront encore pour fin les mêmes mots dans un autre ordre.

Un poëme moins compliqué, que nous appellerons le poëme réversif, en donne un spécimen plus naturel.

La femme ou la fleur, quelle est plus *mignonne* ?
L'oiseau dans la fleur est tout *reposé*,
Le meilleur parfum la femme le *donne*,
Le plus vif éclat ses yeux l'ont *osé*,

La fleur ouverte eut l'amour plus *osé*,
Et dès le matin au plein ciel se *donne*,
Mais il est plus doux, ton cœur *reposé*,
L'aurore est venue, aime-moi, *mignonne* !

Un autre poëme, le ghazal, consiste dans la continuelle répétition d'un vers l'un, du même mot final qui conserve le même sens, mais qui fait partie de pensées différentes. Même au commencement, le même mot se trouve répété deux fois de suite.

La lionne aime en son grand *cœur*,
La fourmi dans son petit *cœur*,
La femme aime aussi dans son âme
Et dans son sein et dans son *cœur*.
L'amour différent est le même,
Différent le même est le *cœur*.

On peut créer à côté un ghazal de même cadence, mais ici le rythme lexicologique ne domine plus, si ce n'est aux deux premiers vers pour servir de base.

La musique la mieux *aimée*,
C'est la voix de la bien *aimée*,
Quand de loin sous un rire clair,
Sous une haleine *parfumée*,
Elle redit au frais matin
La même note *accoutumée*.

On peut compter encore parmi les poëmes à rythme lexicologique dominant, le rondeau, la ritournelle.

Dans l'intérieur de la même strophe, le rythme lexicologique se réalise dans un cas rare, lorsque deux vers riment ensemble par le même mot, autrement dit, quand un mot rime avec lui-même. Quelquefois cette rime spéciale s'appuie sur une rime ordinaire d'un autre vers. On peut en tirer certains effets poétiques.

On peut prendre ce mot dans la même acception, mais on peut aussi l'employer dans un sens différent, ce qui rend le procédé plus lexicologique en lui tirant tout mélange de psychologisme.

Dans le vers lui-même, il ne s'agit plus de rime, mais de correspondance d'un mot d'une hémistiche à l'autre, d'une correspondance non pas psychologique, mais purement grammaticale. Cette correspondance existe rarement dans le vers français, mais elle était fréquente

dans le vers latin. L'étude de l'ordre des mots forme un chapitre très curieux de cette métrique. Voici quelques-unes de ces lois, ou plutôt des usages qui sont constants chez les poètes.

On recherche pour le substantif et son adjectif ou son génitif une place symétrique dans chacun des hémistiches, et cette place est, en général, la dernière.

hex.... Floribus atque *apio* — crinis ornatus *amaro*.....
Quam sibi quæ *Vari* — prescripsit pagina *nomen*
pent.. Compressa et *Lernæ* — pulsa tridente *palus*
iambe. Hic *conspiratis* — factionum *partibus*
saph.. Lenit *albescens* — animos *capillus*.

Quelquefois la césure où l'on place l'un de ces mots peut n'être pas secondaire.

Bucina cogebat *priscos* — ad verba *Quirites*. ..
Et *tacitam* — mensæ duxit in orbe *notam*.

De même, on peut placer l'un à la césure principale et l'autre à la césure secondaire, mais l'opposition est moins nette.

Tu *calamos* inflere *leves*, ego dicere versus.

Quelquefois les deux mots se joignent, mais sont séparés par la césure ; ils sont chacun dans son hémistiche.

Nil præter *domini* — *nomen* mutant pauperes.

Il y a là une nouvelle antithèse, non de *pensée*, mais de *mots* dans leur *forme grammaticale*.

A son tour la rythme psychologique domine dans la strophe, dans le poème et aussi dans le vers et l'hémistiche. Il ne s'agit plus du mot, abstraction faite de sa signification, mais de la poésie elle-même.

Dans la *strophe*, il y a une rime psychologique, qui ne se met pas en opposition avec la rime phonétique, ni avec celle lexicologique, puisqu'elle les implique, mais qui les domine. Il s'agit du cas où *un vers rime avec lui-même*, non pas pour se dispenser de trouver une rime, et en n'agissant que par les mots qu'il contient, cas que nous rencontrerons bientôt, mais pour se répondre à lui-même et constituer un petit refrain.

Le triolet en est un charmant modèle, d'autant plus sensible qu'il

y a par ailleurs d'autres rimes qui permettront de se passer de cette rime psychique.

De tous côtés, d'ici, de là.
Les oiseaux chantaient dans les branches,
En si bémol, en ut, en la.
De tous côtés, d'ici, de là,
Les prés en habit de gala
Etaient pleins de fleurettes blanches.
De tous côtés, de-ci, de-là,
Les oiseaux chantaient dans les branches.

Sous cette forme savante, souvent le dernier vers de la strophe répète le premier et lui fait une rime psychologique.

La rime psychologique de strophe à strophe est beaucoup plus fréquente. Elle consiste à répéter le même vers à la fin de chaque strophe ou au commencement, ou le même refrain entre toutes les strophes, en le faisant rimer phonétiquement avec le vers qui précède. C'est ce qui a lieu dans la ballade dont le dernier vers identique se retrouve à la fin de chaque strophe et de l'envoi final.

On peut aussi répéter alternativement à la fin de chacune des strophes suivantes l'un des vers de la première, ce qui a lieu dans la villanelle, le virelai nouveau, la glose.

On peut répéter le même couple de vers après chaque strophe, comme dans la chanson.

On répète aussi dans la seconde strophe deux des vers de la première ; dans la troisième, deux des vers de la seconde, comme dans le pantoum.

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent querelleurs,
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice.

Dans tous ces cas, il y a rime non d'une fin de vers, mais d'un vers entier, et l'on rime non par la consonnance seule, mais par la répétition de la pensée.

Ce poëme tout entier participe à la rime psychique de chaque strophe, de sorte qu'on pent appeler les *poëmes à forme fixe* des *poëmes psychologiques*. Cette union directe a lieu surtout dans la chanson où il n'y a plus de correspondance de strophe à strophe par le refrain, puisqu'on ne répète le vers d'aucune strophe, mais synthèse générale par plusieurs vers résumant le poëme et qui reviennent toujours.

La rime psychologique d'hémistiche à hémistiche, ou plus exactement, le lien entre les deux consiste dans l'*antithèse*. Nous avons vu tout à l'heure celle entre les mots qui existe en latin, il s'agit ici de celle entre les pensées qui se trouve chez nous, et qui a été mise particulièrement en honneur par Victor Hugo. Elle dérive du *parallélisme* pur. Dans le second hémistiche, on exprime une pensée qui se met en opposition ou en répétition avec celle du premier.

En voici des exemples :

Mourad fut magnanime — il détruisit Elie....
Ce palais colossal — dans le roc ténébreux....
Il s'en va dans l'abîme — et s'en va dans la nue.....
Les vieux enfers éteints — des dieux évanouis.....
Par derrière une mitre — et par devant un goitre.....
Les halliers où l'agneau — paissait avec le loup.....
Toi, tes nuages noirs, — toi, tes haillons hideux.....
Elle sur le fauteuil, — eux sur les escabeaux.....
Roi, nous te saluons — sans plier les genoux.....
Ur d'où vint Abraham — Bethsad où naquit Pierre.....
Les sables, les graviers — l'herbe et les roseaux verts.....
Le peuple étant bétail — et le roi berger, Sire.....
Rien ne me verra plus — je ne verrai plus rien.....
Comme le matin rit — sur les roses en pleurs.....
Comme l'arc-en-ciel rit — entre l'ombre et la pluie.....
Des constellations — faites avec des taches.....
Il fut héros — il fut géant — il fut génie.....
Dans le serpent — dans l'aigle altier — dans la panthère.....
Tantôt des bois — tantôt des mers, — tantôt des nues.....
Marcher à jeun, — marcher vaincu — marcher malade.....
Prends le rayon, — saisis l'aube, — usurpe le feu.....
Ruth songeait — et Booz dormait — l'ombre était noire.....
De la fleur, de l'oiseau chantant, du roc muet.....

On pourrait multiplier ces exemples à l'infini. Ce qui est très curieux, c'est que l'antithèse n'est plus à deux termes quand du dimètre

on passe au trimètre, il devient alors à trois termes, soit d'opposition, soit de synonymie. Chaque hémistiche comprend une pensée opposée à celle de l'autre.

Cette antithèse peut se retrouver dans l'intérieur d'une strophe, c'est ce qui arrive dans le pantoum que nous avons déjà cité. On y poursuit parallèlement deux pensées qui doivent coïncider seulement dans la dernière strophe. Jusque-là les deux premiers vers de chaque strophe appartiennent à l'une des pensées et les deux derniers à l'autre.

D. — EXCLUSION PAR L'UN DES RYTHMES DES DEUX AUTRES.

Ici la différence entre les trois rythmes ressort encore davantage ; mais le phénomène se produit moins dans la versification normale. Pour le rencontrer, il faut étudier soit la rythmique ancienne, soit celle populaire.

Le *rythme purement phonétique* règne à l'exclusion des autres dans la *poésie populaire strophique*. Il est né sous l'influence de la *musique*. Lorsqu'en chantant on ne se souvient plus des paroles, on fredonne, à la place, des syllabes quelconques. On emploie ensuite ce moyen pour trouver un pendant rimé à un autre vers, c'est alors le dernier mot qu'on fredonne ainsi.

En voici quelques exemples.

Perrine, ma Perrine,
Ma lon lan la, ma tourn' la lira,
Perrine, ma Perrine
Avec vous j' veux rester, *ma liré, ma liré,*
Avec vous j'veux rester.

Car les gars de Guérande
Ma lon lan la, ma tourn' la lira
Car les gars de Guérande
Bien loin s'en sont allés, *ma liré, ma liré*
Bien loin s'en sont allés.

Voici un autre exemple où le vers explétif composé de simple sons sert aussi à continuer la rime.

C'était une bergère,
Ron, ron, petit patapon,
C'était une bergère
Qui gardait ses moutons.

Et encore :

Comm' j'étais p'tite chez mon père,
Les moutons j'allais garder
Li de ra la la la lère,
Les moutons j'allais garder
Li de ra.

Quelquefois la rime du mot explétif est préparée par une modification de ce mot dans un vers précédent.

Mon père a fait bâtir maison,
Coq mill 'brill 'mill' haridons
Par quatre-vingt-dix-neuf maçons
Cretin bourdinn' marchand d'étrilles
La marjolaine bourdinn Suzanne,
Coq mill' brill' mill' haridelles,
Coq mill' brill' mill' haridons.

Ici la portée purement phonétique a pris un développement très considérable ; c'est ce qui a lieu dans un certain nombre de chansons ; il ne s'agit plus de satisfaire facilement à la rime. On ne voit pas ce que viennent faire les vers 4 et 5.

Quelquefois il ne s'agit plus d'un vers entier, mais d'un seul mot sans signification qu'on emploie ainsi. Ce mot doit se rapporter probablement à quelque danse dans l'exemple suivant :

Mon père n'avait pas *guenillon*
Valant une épille,
Mais il avait bien *guenillon*
Une joli' fille,
Ah ! ah ! ah ! ah ! *Ah ! guenillon !*
Sautons la guenille.

Il en est de même dans la stance suivante :

Comme j'étais chez mon père
Leste ; leste,
Petit'fille à quatorze ans
Lestement.

A son tour le rythme lexicologique peut être exclusif des autres de plusieurs manières, et dans les diverses unités rythmiques.

D'abord il constitue à lui seul le lien de vers à vers par la répétition de mots ou de phrases qui n'ont aucun rapport avec le contexte.

En voici des exemples :

Mon père a fait bâti maison,
Frist' au beurre et à l'oignon
Par quatre-vingt-dix maçons
Fristaine, friston, frist à l'oignon,
Ah ! ah ! ah ! friste à l'huile.

Mon pèr', pour qui cette maison ?
Frist' au beurre et à l'oignon
C'est pour vous, ma fille Jeanneton,
Fristaine, friston, frist' à l'oignon,
Ah ! Ah ! ah ! ah ! frist' à l'oignon.

En voici une autre :

Vous n'avez pas vu ma mie !
Au bois, au bois, au bois,
Ah ! si je l'ai vue,
Au jeune et joli bois (bis).

Elle était couturière
Au bois, au bois, au bois ;
Elle était couturière
Au jeune et joli bois.

On voit que de pareilles stances se construisent à bien peu de frais. Un des vers rime avec lui-même. Les deux autres se composent de mots qui n'ont aucun rapport avec la pièce, et qui riment avec eux-mêmes aussi.

Puis, dans l'intérieur d'un vers, le rythme purement *lexicologique* sert à l'*intégrer* ou plus exactement à le *remplir*.

C'est ce qui existe en Japonais dans ce qu'on appelle les *pillow-words* ; il s'agit des épithètes, toujours les mêmes, qui se trouvent à côté d'un substantif. C'est ce qui avait lieu chez les latins dont les substantifs étaient souvent accompagnés d'une épithète poétique : *Minerve aux yeux bleus*, etc. Enfin chez nous il s'agit tout simplement de chevilles. Lorsqu'on n'a plus d'idées pour remplir le vers, on le remplit de mots.

Ces *chevilles* sont nombreuses chez les classiques, et les romantiques n'en sont pas exempts. On sait que Victor Hugo avait pris l'habitude

de certaines épithètes, *fauve*, par exemple, qui ne répondait pas toujours bien au mot qu'il qualifiait.

Scudéry a relevé la cheville suivante dans Corneille :

> Respecter un amour dans mon âme *égarée*.

Mais il y en a de bien plus choquantes :

> De *tous* les deux côtés on me donne un mari.
> Jusqu'aux flancs maternels encor *tout* enfermé.

Dans le distique suivant, la cheville comprend le premier vers tout entier.

> *Et pour vous épargner les discours superflus,*
> Elle est digne de vous, si vous ne m'aimez plus.

Racine lui-même en possède :

> J'épouserais, et qui ? *S'il faut que je le dise,*
> Une esclave attachée à ses seuls intérêts

Molière en a beaucoup plus.

> Les soirs où je vois tant de femmes sensibles
> Me paraissent *aux yeux* des pauvretés horribles...
> Mariette eut bon nez, *quoiqu'on en puis se dire,*
> De ne permettre rien un soir qu'on voulait rire....
> Mais prenons une chaise *afin d'être un peu mieux*...
> Je *tiens sans cesse*
> Qu'il nous faut en riant instruire la jeunesse.

Mais c'est plus profondément encore que l'on observe le rythme purement lexicologique remplaçant tout autre. A l'origine, ou du moins dans des temps très reculés, car le rythme lexicologique pur est encore antérieur, on a composé le vers d'après le rythme naturel des mots et à son image ; tel a été probablement le principe de la métrique arabe. Ce vers n'est pas temporal, mais simplement symétrique, il se compose de pieds d'une certaine structure, ces pieds sont inégaux entre eux, ils ont pris pour modèle des mots ayant cette constitution naturelle. Le mot et le pied sont identiques. Chaque mot d'abord commence et finit un pied. Ainsi les métriciens arabes désignent leurs pieds

rythmiques, non point par des noms abstraits, mais par un exemple où chaque pied renferme juste un mot.

Le *tawil* a le dessin rythmique suivant :

o - - | o - - - || o - - | o - - -

On le désigne ainsi.

faùlon | *ma failon* || *faulon* | *ma failon.*

Ce sont des vers de mots, et non des vers de syllabes.

A son tour enfin le rime psychologique exclut les deux autres et règne seul. Il s'agit d'un mode très antique de versification, le *parallélisme,* qui n'existe pas d'une façon manifeste en français, mais qui s'y trouve cependant d'une manière latente.

Tout d'abord le parallélisme existe dans toutes les versifications primitives. Il consiste essentiellement en ce qu'il n'y a dans le vers ni rime, ni quantité, ni accent, ni comput de syllabes, ni structure strophique, ni symétrie temporale d'aucune sorte.

On a devant soi de la prose, on la coupe en pièces d'à peu près égale longueur ; ou ce qui est plutôt le processus, on est en présence de prose très courte, comme elle l'a été à l'origine, chaque phrase contenant quelques mots. Dans cette proposition, on n'a eu égard ni aux sons, ni aux mots, mais seulement à la pensée, et on a divisé cette pensée, soit en deux pensées, soit en deux idées se correspondants, surtout par contradiction mutuelle. Chaque *incise* est devenue un *hémistiche psychique*. Tel est le parallélisme.

Le parallélisme est très évident dans l'hébreu et dans le chinois.

On le trouve déjà dans la prose rythmée des livres de l'Ancien Testament.

Et Dieu dit que la lumière soit — et la lumière fut.
Et Dieu vit que la lumière était bonne — et il la sépara des ténèbres.

Et dans le Nouveau.

Car quiconque s'élève sera abaissé,
Et quiconque s'abaisse sera élevé.

Rendez à César ce qui est à César,
Et à Dieu ce qui est à Dieu.

Car là où est votre trésor — là est votre cœur

Les premiers seront les derniers — et les derniers seront les premiers

Tous ceux qui prendront l'épée — périront par l'épée.

C'est par incises aussi que sont rédigés les Codes des différents peuples.

Mais l'incise se forme davantage quand elle devient un vers ; le rythme du vers hébreu est peu connu, mais celui du vers chinois l'est davantage.

Dans l'un et dans l'autre le parallélisme est de trois sortes :

1° Le parallélisme de *synonymie* ou *synthétique*.

Courbe tes cieux, Jéhovah — et descends
Touche les montagnes — et elles fumeront ;
Envoie tes éclairs — et disperse-les,
Lance tes flèches — et consume-les.

Là on exprime deux fois le même sens dans des termes différents ; il y a une véritable rime psychique entre incises.

Quelquefois cette antithèse n'a pas lieu d'hémistiche à hémistiche, mais de vers à vers.

Parce que je vous ai appelé et que vous avez refusé,
J'ai étendu ma main et pas un ne m'a regardé,
Ainsi je rirai à votre malheur,
Je me moquerai de vous quand vous aurez peur.

2° Le parallélisme d'*antithèse*.

La mémoire du juste est une bénédiction,
Mais le nom des méchants périra.

Il y en a qui prodiguent et dont la fortune s'accroît,
Et celui qui épargne sans raison s'appauvrit.

La poésie chinoise en offre de nombreux exemples.

Mais c'est en français qu'il nous intéresse d'étudier le parallélisme, il a laissé quant à la poésie lettrée un vestige dans l'antithèse que avons décrite, mais son domaine est la poésie populaire, ou plus exactement le langage populaire, car les incises ne peuvent être comptées comme des vers réguliers.

Il s'agit des *proverbes*, ils constituent tous des vers réels *psychiques* par le *parallèle* qu'ils contiennent, parallèle tantôt de *synonymie*, tantôt d'*antithèse*, tantôt entre deux idées, tantôt entre deux pensées.

Ce parallélisme a parcouru une évolution. D'abord il est pur de tout élément phonétique ; puis il s'est renforcé par l'*allitération* ou par l'*assonance*, souvent par les deux à la fois.

a). — Des proverbes français par simple parallélisme, sans allitération, ni assonance.

Ces proverbes peuvent établir le parallélisme seulement entre deux idées ou entre deux pensées intimes : dans le premier cas, leurs incises imitent l'hémistiche ; dans le second, elles imitent le distique. Nous les examinerons ensemble.

Plus ces proverbes sont courts, plus ils nous semblent posséder une grande ancienneté.

Qui s'y frotte — s'y pique.....
Au royaume des aveugles les borgnes sont des rois... ..
Trop de docteurs — peu de médecins.....
Ce qui est différé — n'est pas perdu.....
Assez tôt vont à l'hôtel — qui mauvaise nouvelle apportent.....
A pauvre cœur — petit souhait.....
A nouvelles affaires — nouveaux conseils.....
A bon entendeur — salut.....
Ce qui vient au son de la flûte — s'en retourne au son du tambour.....
Quand on est mort — c'est pour longtemps.....
Un homme averti — en vaut deux.....
Aujourd'hui maître, demain valet.....
Aussitôt dit, aussitôt fait.....
Aussitôt pris, aussitôt pendu.....
Tout vient à point, à qui sait attendre.....
Qui dort dîne (allitération).....
Qui compte sans son hôte — compte deux fois.....
C'est bonnet blanc — et blanc bonnet.....
A corsaire — corsaire et demi.....
A bon jeu — bon argent.....
Il est bon — comme du bon pain.....
C'est le pot de terre — contre le pot de fer.....
A chaque jour — suffit sa peine.....
Après la pluie — le beau temps.....

b). — Proverbes français avec assonance.

Ce sont de beaucoup les plus nombreux ; l'assonance vient accentuer le parallélisme.

Aujourd'hui à moi — demain à toi.....
Aujourd'hui ami — demain ennemi.....
Aujourd'hui marié — demain marri.....

Dans le dernier, allitération au lieu d'assonance,

Aujourd'hui en fleur — demain en pleur.
Aujourd'hui chevalier — demain vachier.
Assez parents — assez tourments.
Après grand fête — grand pleur.
Et après grand joie — grand douleur.
Les conseilleurs — ne sont pas les payeurs.
Jamais chevalier — ne fut riche.
Les morts — ont tort.
Nul miel — sans fiel.
Telle bête — telle tête.
Grosse tête — grosse bête.
Trop parler nuit — trop gratter cuit.
Poignez vilain — il vous oindra.
Oignez vilain — il vous poindra.
Si jeunesse savait — si vieillesse pouvait.
Sot ami — c'est un ennemi.
Tel consent — qui se repent.
Telle bouche — telle souche.
Tel pied — tel soulier.
Sans pain — grand faim.
Vin sur lait — c'est souhait.
Lait sur vin — c'est venin.
Qui bon vin boit — Dieu voit.
A tout seigneur — tout honneur.
Bonne renommée — vaut mieux que ceinture dorée.
Mort désirée — vie prolongée.

c). — Proverbes français *avec allitération*.

Souvent ici il n'y a pas deux propositions antithétiques, mais deux mots se suivant.

Plus de bruit — que de besogne.
Ne craindre ni Dieu — ni diable.
A cor — et à cri.
Donner mort — ou merci.
Nourriture — passe nature.
Ne remuer ni pied — ni patte.
Il n'y a ni sel — ni sauce.
Tambour battant — et trompettes sonnantes.

Selon le vent — la voile.
Gros par espaules, gresles par le baudré
Aussitôt pris — aussitôt pendu
Je ne vois plus — je ne vis plus
Qui vivra — verra.

Mais l'allitération est plutôt employée dans le parallèle entre deux mots, tandis que l'assonance, dans celle entre deux propositions. Dans cette fonction l'allitération est très fréquente.

Le *fond* et la *forme* : *malheureux* et *maudit* : en *long* et en *large* : *sain et sauf* : *grand et gros* : *cru ou cuit* : *clos et couvert* : *fort et fier*, etc.

E. — ORDRE CHRONOLOGIQUE DES TROIS RYTHMES.

Cet ordre est certain ; on a commencé par le rythme psychologique pur, le parallélisme : l'exemple des langues les plus anciennes le prouve surabondamment, et il s'y joint celui de la poésie populaire et naturelle. Le vers se découpe d'abord dans la prose, mais ce n'est point un vers, c'est une incise, le nombre des syllabes est irrégulier. Dans ce parallélisme, il y a opposition de deux incises qui deviendront plus tard deux hémistiches, et lorsqu'elles auront une certaine étendue, deux vers, un distique. Dans chaque incise, un mot dominera qui sera en opposition directe avec un de l'incise suivante. Cette opposition sera marquée par une allitération, c'est-à-dire par une correspondance de la consonne initiale, c'est ce qu'on observe dans la vieille rythmique germanique et dans les vieux proverbes français. Plus tard, la rime vient se placer au bout des deux hémistiches, et le vers est né. On égalise peu à peu le nombre de syllabes de chaque hémistiche.

A partir de ce moment, le rythme devient lexicologique, en ce sens que les repos qui séparent les hémistiches et aussi la fin de vers doivent être des fins de mots. Dans certaines langues, en outre, c'est sur le modèle de la quantité de certains mots qu'on a créé les différents pieds symétriques.

Enfin le rythme purement phonétique apparait avec celui lexicologique, mais il lui survit. Bientôt aux repos on ne fait plus attention qu'à l'action tonique. La rime se développe et devient riche. Dans certaines autres versifications, c'est la quantité de syllabes qui règle tout, et cette quantité est un élément essentiellement phonétique.

Telle est dans son ensemble l'évolution du rythme : celui-ci de la phrase descend au mot, puis au phonème. Il tient d'abord dans le premier et descend de plus en plus dans l'expression.

Cette distinction entre les trois rythmes n'a pas été jusqu'à présent aperçue ; elle est essentielle et il ne faut pas la perdre de vue, si l'on veut connaître profondément la versification française ; sans elle, beaucoup de phénomènes restent inexpliqués et singuliers, qui deviennent logiques et naturels à sa lumière.

CHAPITRE V

DES DIVERS ÉLÉMENTS DU RYTHME PHONÉTIQUE

Ce rythme est de trois sortes : *syllabique*, *temporal* et *symétrique*, il nous faut expliquer ces expressions.

Le rythme se réalise dans les différents *phonèmes* et *syllabes* qui composent le vers et il le fait dans les milieux ordinaires, ceux du *temps* et de l'*espace*. Il y a donc à considérer la *matière* du rythme et le *temps* et l'*espace* où *il se meut*.

La *matière* du rythme comprend les mots composés de *syllabes* et les syllabes composées de *phonèmes* ; c'est donc au phonème en définitive que cette matière se réduit. Mais le phonème lui-même peut être envisagé dans son *nombre*, dans sa *sonorité*, dans sa *quantité*, dans son *accent*.

A son tour l'élément du *temps* peut être considéré, soit dans la conglomérat *strophe*, soit dans le *vers*, soit dans l'*hémistiche*, soit dans de plus petits, *le mètre* et le *pied*. Il se forme seulement par ses divisions égales et par leur marque au commencement ou à la fin de chaque période au moyen d'un renforcement, d'un *arsis*, suivi ou précédé d'une dépression, d'une *thésis*.

Enfin l'élément de l'*espace* dans le vers introduit la *symétrie*, c'est à dire, la *concordance* du dessin rythmique d'un vers avec celui d'un autre vers, d'un hémistiche avec celui d'un autre hémistiche, et dans un des éléments, soit la quantité, soit l'accent, soit la sonance soit le nombre de syllabes.

Certains peuples ont une versification seulement *syllabique* ; d'autres, une *temporale* ; d'autres, une *symétrique*. Souvent il y a *mélange*, partiel ou total, de plusieurs de ces systèmes, mais il en existe toujours un dominant.

Un des types les plus parfaits du *système temporal* est l'*hexamètre* latin ; chacun de ses six pieds peut se composer *ad libitum* d'un dactyle ou d'un spondée, parce que chacun d'eux équivaut à trois moments de temps et occupe une mesure égale à l'autre ; il

n'est pas symétrique en ce sens que le vers suivant n'a pas ses dactyles et ses spondées symétriques à ceux du premier ; il n'est pas non plus syllabique, en ce sens qu'il ne connaît ni la rime, ni l'accent, ni le comput des syllabes.

Le vers allemand moderne correspondant parvient aux mêmes dispositions temporales en substituant l'accent à la quantité, mais en donnant à cet accent le rôle d'une syllabe longue, c'est-à-dire celui d'imprimer l'ictus à chaque pied, de former son arsis.

Le vers *iambique* latin reste dans le même système, s'il s'agit du vers où l'on admet les équivalences ; dans le cas contraire, il joint au rythme temporal le rythme syllabique, et en même temps le rythme symétrique.

Dans le vers *temporal*, chaque division de temps est marquée par un temps fort et un temps faible ; il y a d'ailleurs la plus grande analogie avec le rythme musical.

Cependant, tandis que dans la musique le nombre des notes est presque indéfini, si elles sont plus nombreuses, on convertit les croches en doubles croches ; il y a dans le rythme temporal lui même un maximum de syllabes, il y a aussi un minimum.

Un des types du rythme purement symétrique se trouve en sanscrit. Par exemple, la formule du vers *malini* est la suivante :

vvv | vvv - - || - v - | - v | - -

Ces pieds sont évidemment inégaux soit entre les différentes fractions de l'hémistiche, soit d'hémistiche à hémistiche ; ils ne divisent pas le vers en portions égales, mais ils sont symétriques de vers à vers.

Il en est de même du pied arabe *tãwil*, ainsi construit.

Celui régulier.

v - - | v - - - || v - - | v - - -

inégal de pied à pied, seulement égal d'hémistiche à hémistiche.

Celui irrégulier.

v - - | v - v - || v - - | v - v -

ou

o - o - | o - - o || o - o | o - o -

Le *troisième* système est le vers *syllabique* ; il y a bien *égalité temporale* entre les *hémistiches* quand le nombre de syllabes est égal dans chacun ; dans le cas contraire, c'est une question que nous aurons à examiner. Mais entre les parties d'un hémistiche, on semble ne compter que le nombre des syllabes. Ce système se *complète* par la *sono-*

rité, soit *allitération*, soit *assonance*. Le système est celui de beaucoup de langues, en particulier, des langues romanes et du français.

Le temps du vers est mesuré, l'hémistiche est souvent égal à l'hémistiche, non toujours, au moins, en apparence : mais celui-ci n'a pas de division en pieds, c'est-à-dire en groupes de syllabes pourvus d'*arsis* et de *thesis*. La division en vers et celle en hémistiches sont seules bien marquées, la première par l'accent tonique et la sonorité, la seconde seulement par l'accent tonique. En dehors, il n'existe que le *comput des syllabes* ; chaque hémistiche doit en contenir un nombre égal.

La versification française a paru d'abord complètement syllabique à l'intérieur de chaque hémistiche ; ce n'est que, depuis que les écoles nouvelles ont déplacé la césure et brisé la barrière de l'hémistiche, qu'on s'est demandé si telle était bien la réalité. Le vers s'est trouvé divisé en trois parties, au lieu de l'être en deux. Tant que ces trois parties ont été égales, on a pu encore n'y voir que le vers divisé en trois fractions contenant un nombre égal de syllabes chacun. Mais il n'en a plus été de même lorsqu'il s'est divisé en fractions inégales, c'est-à-dire, contenant un nombre de syllabes différent, par exemple, dans ce vers :

Le cheval galopait toujours à perdre haleine.

Il est vrai que, si l'on scande ainsi :

Le cheval galopait — toujours à perdre haleine.

On retombe dans le système de l'alexandrin et chaque hémistiche est isosyllabique.

Mais cette scansion est contraire à la suite des idées, et si l'on adopte celle naturelle.

Le cheval — galopait toujours — à perdre haleine.

On se trouve en face de trois parties contenant un nombre inégal de syllabes.

Alors ou le vers est faux, ou chaque partie doit se prononcer dans le même temps que l'autre, seulement chaque temps comprend un nombre plus ou moins grand de syllabes, comme une mesure contient un plus ou moins grand nombre de notes ; dès lors, le rythme de *syllabique* devient *temporal*.

D'ailleurs, souvent on ne peut faire la scansion facultative en deux hémistiches égaux en nombre de syllabes.

Comme des merles vo | lèrent dans les buissons.

La césure médiane tomberait sur une voyelle atone protonique.
On ne peut donc que scander.

Comme des mer-les volè-rent dans les buissons.

Où l'on n'a plus qu'un trimètre irrégulier.

Il faut dire alors que le vers est nul, ou que les coupures de temps sont égales, sauf à renfermer un plus ou moins grand nombre de syllabes.

La *nullité* du vers de cette forme, quoiqu'elle ait paru d'abord évidente, semble cependant difficile à déclarer en présence de son admission de plus en plus répandue.

D'autre côté, on fut frappé du *rôle de l'accent*, même dans le vers le plus classique, rôle qui avait d'abord passé inaperçu. On sentit que la syllabe frappée de l'*accent tonique* qui par sa place à la fin du vers ou à l'hémistiche devenait *accent rythmique* demandait *plus de temps* à prononcer que les syllabes atones qui l'environnaient, que par conséquent, il ne s'agit pas, au moins à ces places, de simple comput de syllabes ; sans doute, cette prolongation pouvait venir de la prose, mais dans la prose elle-même la syllabe tonique, même en dehors de tout repos du discours, se prononce plus lentement ; par conséquent, l'accent entraîne toujours un peu de quantité longue ; et *cette dose est suffisante pour servir d'amorce à un rythme temporal.*

On en conclut que les autres syllabes accentuées, celles situées ailleurs qu'à l'hémistiche et à la fin du vers, pourraient bien avoir une certaine *vertu quantitative*. Cela est vrai, elle se prononce plus lentement et le repos qui suit augmente encore cet effet. On remarqua, en outre, que dans l'alexandrin il y a presque toujours quatre accents, celui de la fin du vers, celui de l'hémistiche, et deux autres jusqu'à présent négligés. Ceux-ci pourraient faire de ce vers, en réalité, non un dimètre, mais un tétramètre. Seulement dans ce tétramètre il y aurait des mètres n'ayant pas le même nombre de syllabes.

Mais ces quatre mètres pourraient être égaux par la durée du temps ; seulement chacun d'eux contiendrait plus ou moins de syllabes, il suffirait que le nombre préfix de celles-ci se retrouvât à la fin de l'hémistiche. En ce cas, dans la mesure où il y aurait plus de syllabes, celles-

ci se prononceraient, chacune plus rapidement : dans celle où il y en aurait moins, elles se prononceraient plus lentement. Si l'on essaye de scander ainsi, et la scansion semble juste.

Cela permettrait de donner une grande variété au vers, en particulier, à l'alexandrin trimètre ; chaque syllabe se prononcerait ainsi avec une vitesse variée. On pourrait, en outre, donner au vers par ce moyen des coupures commodes qui n'auraient pas été admises autrefois.

Ce n'est pas tout ; beaucoup de vers ont un nombre total de syllabes impair ; si on veut les diviser en deux mesures, il faut que chaque hémistiche ait un nombre inégal de syllabes. Est-ce possible ? Non, si le vers français est purement syllabique et nullement temporal. Oui, s'il a cette dernière qualité. Or, cette coupure syllabique simple existait déjà dans le décasyllabe, soit dans la formule 4+6, soit dans celle 6+4, et elle était parfaitement rythmique. Cela prouvait d'ores et déjà que dans les hémistiches inégaux le temps était égal. On en fit l'application aux vers syllabiques impairs.

Enfin dans un pied composé d'une ou deux syllabes atones et d'une syllabe tonique, celle-ci durait plus de temps que celles-là ; il était donc impossible d'égaliser entièrement un hémistiche composé de quatre atones et de deux toniques avec celui composé de cinq atones et d'une tonique, ou alors il fallait diminuer artificiellement le temps de prononciation de la tonique ou celui de prononciation de chacune des atones.

De là, le système nouveau qui ne considère plus le vers français comme purement syllabique, mais aussi comme accentuel et indirectement comme quantitatif ; seulement, comme le nombre total des syllabes est préfix, leur répartition entre les mesures se faisant d'après les groupes toniques dut s'opérer intégralement.

Becq de Fouquières, malgré des exagérations, est un de ceux qui ont le mieux fait ressortir ce rôle quantitatif de l'accent, et par conséquent, son emploi temporal dans la versification française.

Le système français est donc *principalement syllabique*, mais il est aussi *accentuel*, et comme l'accent français se réalise par une augmentation de *quantité*, indirectement *quantitatif*, c'est-à-dire, en définitive *temporal*. C'est ce dernier caractère qui permet de le varier. Il est aussi symétrique de vers à vers, car il n'admet pas la compensation de quantité, comme les vers latins.

Il possède, comme toute la versification temporale, un *temps fort* et un *temps faible*, le premier recevant un ictus ; ce temps fort est presque toujours placé à la fin du pied.

Quelle est la quantité qu'il faut attribuer à la tonique vis-à-vis de l'atone située dans le même pied ? C'est ici que les controverses sont ouvertes, et qu'il n'existe pas de critère certain comme dans la versification latine où une longue vaut deux brèves, et celle germanique moderne où une accentuée vaut deux non accentuées.

Nous pensons que l'accentuée formant arsis possède une quantité égale à celle de toutes les atones réunies formant thésis, et que, quand celles-ci sont plus nombreuses, elles doivent se resserrer et devenir plus brèves chacune. Mais il n'y a pas de principe très fixe. En tout cas, *la tonique vaut plusieurs atones.*

CHAPITRE VI

DES EFFETS POÉTIQUES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE

La *poésie* et la *versification* sont deux choses absolument distinctes ; la seconde est l'*instrument ordinaire*, mais non *exclusif*, de la première, mais, d'autre part, elle a aussi d'*autres emplois*. Cependant il n'en existe pas moins entre elles une intime connexion. La poésie impressionne la versification, comme la lumière une plaque photographique ; elle inspire, avec le choix du sujet et des émotions, celui du genre de vers, du rythme particulier, évoque les rimes, verse dans l'oreille la cadence, les proportions, si bien que le poète n'est point obligé de chercher péniblement cette adaptation, elle se fait d'elle-même. Par contre, tel genre de rythme, tel choix de sonorité, de quantité syllabique, d'accents, de coupures, exprime telle pensée, telle sensation, et même y conduit. C'est cette *action* et cette *réaction* continuelles de la poésie sur le rythme et du rythme sur la poésie, qu'il faut observer d'ensemble et en résumé ; on en trouvera l'observation détaillée à propos des divers phénomènes rythmiques dans les divers chapitres de ce livre.

Ces action et réaction sont généralement connues sous le nom d'*harmonie imitative*. Mais il est inexact, il n'exprime que l'imitation matérielle du son d'un objet ou d'une action. Ce sujet s'étend beaucoup *au-delà* : il s'agit de tous les effets poétiques pouvant résulter d'une concordance tangible entre le rythme du vers et celui du sentiment. Cette concordance ne naît pas seulement d'une ressemblance matérielle ; il n'y a là qu'une de ses applications.

La *concordance* de la versification et de la poésie peut s'établir par différents *moyens* et elle peut avoir différents *effets*.

Nous devons d'abord indiquer ses effets.

Le premier est de rendre sensible à notre esprit l'objet que nous avons à décrire, de manière à ce qu'on croie l'entendre, ou le voir, ou le palper. Or, on croit l'entendre si le vers reproduit un son analogue à

celui de l'objet en action ou en mouvement en général, ou à l'action ou au mouvement particulier qu'on veut décrire. C'est le point de départ ; il s'agit de l'*onomatopée objective*. Ainsi, si l'on veut rendre sensible l'idée d'un char, on se servira de l'accumulation de certaines consonnes indiquant le *roulement* ; si l'on veut décrire le serpent, on emploiera un vers imitant le *sifflement* en accumulant les *s* ; si l'on veut imiter le son de la flûte, on accumulera les sons *u* et *ou* ; enfin le phonème *f* donnera la sensation du souffle.

L'onomatopée objective ne se borne pas à représenter un objet ou une action par le *son* et à donner à l'oreille l'illusion de l'*entendre* ; elle peut aussi s'adresser à l'*œil*. Voilà un cheval qui court rapidement ; si on veut l'entendre, le vers imitera par les voyelles ou les consonnes employées le bruit de son sabot, mais si on veut le *voir*, il faut alors non une illusion de l'oreille, mais une illusion d'optique. Comment l'obtiendra-t-on ? en imitant par le *mouvement du vers* le *mouvement du cheval* La versification latine accumulera les dactyles, la versification française emploiera des vers très courts, ou des vers longs, mais dans lesquels on aura multiplié les césures pour augmenter la vivacité Le mouvement du vers sera parallèle et *synchronique* à l'allure du cheval. Si l'on veut, au contraire, exprimer une allure lourde et très lente, on accumulera les spondées, en latin, on se servira même du vers spondaïque qui chasse le dactyle du cinquième pied, son domicile fixe ; en français, on ralentira le mouvement du vers par divers procédés qui abrègent le rythme. L'onomatopée est encore objective, car elle a rapport à l'objet, mais c'est une *onomatopée optique*, distincte de celle *acoustique*.

On ne peut imiter avec le rythme du vers, la couleur, ni la lumière, mais on peut imiter la forme perçue ordinairement par le toucher et aussi par les yeux ; on peut exprimer la *forme* abrupte, désagréable, par des sons heurtés, en latin, par des élisions nombreuses, par des solutions de continuité dans le rythme, en français, par la rencontre de monosyllabes, par l'emploi de l *h* aspiré, par des dérogations à l'euphonie, par le retour de certains sons durs. C'est l'*onomatopée tactile*.

Il y a donc trois sortes d'*onomatopées objectives*, celle *acoustique*, celle *optique*, celle *tactile*.

L'onomatopée a une grande importance ; elle a présidé certainement à l'origine des langues. Cependant elle n'est presque plus reconnaissable dans le langage actuel, du moins, celle objective, et il semble que, même à l'origine, elle n'ait pas été le seul facteur du

tout. Cela se conçoit, il y a beaucoup d'objets qui n'ont pas de son ; ces *silencieux* ne peuvent permettre l'onomatopée acoustique, ils n'ont pas de mouvement, ce qui écarte celle optique, et leur forme n'a rien de remarquable. Aussi le langage a-t-il eu recours à une autre onomatopée, celle *subjective*.

Il s'agit d'exprimer des sentiments de l'âme, par analogie avec le bruit et les mouvements des objets, en employant des sons convenables pour ces sentiments, ou un mouvement rythmique adapté au mouvement de la passion. Cela n'est pas impossible à obtenir. Dans la joie les mouvements de l'âme sont pondérés ; le rythme prendra donc un mouvement calme, à moins que la joie ne soit excessive ou brusque, auquel cas le mouvement du rythme deviendra accéléré, mais sans interruption et surtout sans intervention de sons divers, pour qu'on ne confonde pas avec les mouvements de la colère. Ceux-ci s'expriment par un mouvement rythmique accéléré, entrecoupé, et où quelques sons divers seront mêlés. Au contraire, le désespoir, la tristesse ont dans l'âme des mouvements d'une grande lenteur ; cette lenteur sera celle du rythme ; en latin on verra dominer les spondées. Que si le sentiment est de mouvement varié, par exemple, s'il y a des alternatives de joie et de tristesse, on peut l'imiter par des alternatives de mouvement rythmique.

Ce n'est pas d'ailleurs seulement par des *mouvements synchroniques* du rythme de la versification qu'on exprime ceux du sentiment, c'est aussi par l'emploi de certains sons au lieu de certains autres. Par exemple, l'*i* dont la prononciation est resserrée, indique la tristesse, la douleur. Ce vers de Racine célèbre sous ce rapport :

Tout me blesse et me *nuit* et *conspire* à me *nuire*.

doit sa beauté à cet effet psychique du son *i* qui rend si bien l'angoisse.

L'onomatopée subjective se réalise donc à la fois par le *choix des sons* et le *mouvement* du rythme. Elle le fait aussi par la césure et l'enjambement, c'est-à-dire, par les interruptions et les repos et aussi par les chocs entre les différents sons, ou par l'absence complète de heurts.

Telles sont les deux onomatopées subjectives, ce sont des sons imitatifs ou des mouvements rythmiques synchroniques, ou des repos, ou des interruptions rythmiques en rapport avec l'état d'âme actuel du

poète ; il n'y a pas reproduction exacte, comme dans l'onomatopée objective, mais exécution parallèle.

Le *rythme musical* reproduit de la même manière ici directe, là indirecte, le sujet envisagé. Tantôt on imite, par exemple, avec les instruments le bruit du tonnerre, ou celui du sifflement, ou le souffle de la tempête ; tantôt avec la mesure, la rapidité ou la lenteur de l'action, ou son alternance de vitesse ; c'est l'onomatopée musicale ; elle est aussi une exception. Tantôt, ce qui est plus fréquent, on se sert d'intonations ou de mouvements adéquats à ceux de l'âme, harmoniques ou synchroniques. C'est l'onomatopée musicale subjective.

Cette onomatopée ou plutôt cette double onomatopée se retrouve donc dans le langage, dans le vers, dans la musique.

Quels sont ses divers procédés ?

En voici l'énumération. Nous en verrons plus loin le détail :

1° Le choix de certaines *voyelles* et de certaines *consonnes*.

2° En latin, le choix des *dactyles* ou des *spondées* ; en français, celui de l'*anapeste* ou de l'*iambe*.

3° L'*enjambement* ou l'absence d'enjambement.

4° La *césure* rythmique ou la césure romantique.

5° L'alexandrin *uni césuré* ou l'alexandrin *bicésuré*.

6° La plus *grande rapidité* dans le premier ou dans le second hémistiche.

7° La *suspension* du sens.

8° En latin, l'effet résultant des *élisions* accumulées, et en français celui de l'*hiatus*, lorsqu'il est permis.

9° Les *accumulations* de consonnes ou de voyelles, la distinction entre les voyelles lourdes et les voyelles légères.

10° La mise à l'hémistiche d'un *mot* qu'on veut faire ressortir.

11° En français, le rapprochement ou l'éloignement des *accents toniques*, leur accumulation ou leur éloignement.

12° En français et en latin, l'emploi des mots *longs* et des mots *courts*.

CHAPITRE VII

DE LA CÉSURE

La césure suivant le sens étymologique est une *coupure du vers* là où il doit être interrompu un moment pour procurer le repos nécessaire soit à la parole, soit à la pensée, soit à tous les deux à la fois, repos qui d'ailleurs peut consister soit en une *interruption*, soit en une *prolongation* de la prononciation, c'est-à-dire en un silence ou en un point d'orgue. Elle existe dans toutes les versifications. Elle n'affecte que les vers d'une certaine longueur, parce que dans les très petits le repos n'est pas nécessaire. Telle est sa définition, au moins en français et à l'époque actuelle. Car son *origine mécanique* a été tout autre, ainsi que nous l'établirons bientôt.

Nous nous posons exclusivement au point de vue de la versification française, car traiter de la césure dans l'ensemble des versifications serait une tout autre entreprise. Cependant quelques incursions dans les autres, surtout dans celles de la même famille, seront parfois nécessaires.

Il faut, comme dans les autres chapitres, étudier la césure successivement dans son mécanisme rythmique, puis dans ses effets poétiques.

SECTION PREMIÈRE

1° DE LA CÉSURE AU POINT DE VUE RYTHMIQUE

Nous devons tout d'abord distinguer 1° la césure entre deux hémistiches, 2° celle entre deux vers, 3° celle entre deux strophes.

Cette césure est atténuée ou détruite par l'enjambement d'hémistiche à hémistiche, par celui de vers à vers et par celui de strophe à strophe.

1° DE LA CÉSURE D'HÉMISTICHE A HÉMISTICHE

Nous étudierons successivement 1° l'*origine* de la césure, 2° les diverses *sortes* de césure, d'abord *séparément*, puis dans leur *réunion*.

enfin dans leur *lutte*. 3° leurs différentes *places*, 4° la *correspondance* entre les césures de vers à vers, 5° les différentes *fonctions* de la cesure, 6° son *évolution*, son *élimination* ou son *maintien*.

A. — Origine de la césure.

Nous venons d'indiquer la consistance de la césure, à savoir le repos dans l'intérieur du vers, c'est en même temps un de ses buts principaux. Mais il n'en fut pas de même à l'origine. La césure se forma d'abord tout mécaniquement, ce fut le *point de suture* de *deux petits vers* réunis en un *grand*. En effet, et ceci est un fait de rythmique très important à noter, à l'origine, les petits, très petits vers existaient seuls. Puis on en réunit deux, on obtint ainsi un long vers, et les deux petits devinrent ses hémistiches ; la fin du premier petit vers devint une césure. De cette sorte les deux parties d'un grand vers doivent être égales et symétriques, et le vers peut exister seul sans être suivi d'un autre vers, il se *constitue intérieurement* en *se dédoublant*.

Cette *antériorité du petit vers* se prouve par l'examen des rythmiques étrangères. En sanscrit le vers long se compose de quatre petits vers ou *padas*, ne contenant que *quatre syllabes* et ayant conservé un reste important d'autonomie. Dans la vieille rythmique germanique le vers primitif est la *Kurzzeile*, il se compose de *quatre arsis* dont deux principales et deux secondaires. L'hexamètre grec et latin comprend deux petits vers contenant chacun trois pieds. Enfin, en Chinois les vers primitifs ne comprennent que trois ou quatre mots : plus tard, on en forme des stances, et comme les vers pairs riment seuls, on peut dire que les vers impairs ont fini par devenir de simples hémistiches des premiers. De même deux *Kurzzeilen* germaniques en se réunissant ont donné une *langzeile*. En italien, on peut lire *ad libitum* un membre rythmique en deux vers ou en un seul ; par exemple, le vers de six syllabes, déjà petit, se décompose en deux de trois syllabes chacun, *l'ottonario* s'analyse en deux vers de quatre syllabes par exemple, on dit en deux vers *torrénte cresciùto* en un : *torrénte cresciúto* ; en deux vers *si posò sul monuménto*, en un seul : *si posò sul monuménto*.

Quelquefois la jonction, quand il s'agit du long vers, parut difficile à faire d'une manière sensible, comment lire plutôt comme un seul vers que comme deux ? Il existe des moyens pratiques de faire la distinction. Quelquefois le premier vers, devenu hémistiche, ne rime pas : d'autres

fois, comme en vieux germanique, on établit entre les deux membres une allitération. Dans l'hexamètre latin ou grec, il arrive que les deux hémistiches sont inégaux dans la césure ordinaire ; le premier petit vers finit par une catalexe, le second par une anacruse. Réunis, ils se complètent, l'anacruse du second vers rend le premier normal ou acatalectique de catalectique qu'il était.

Il en a été de même dans la versification française. Le vers le plus ancien est certainement celui de *huit syllabes* ; nous le considérons comme un grand vers, car au point de vue du repos qui est devenu celui actuel de la césure, nous ne le césurons plus ; mais autrefois il était classé comme un grand vers formé de la réunion de deux petits de quatre syllabes, comme dans ceux-ci de la vie de saint Léger.

Ambes lèvres — li fait talier
Auc la langue — qui aut en quiev,
Comme si l'aut tot — vituperét
Dist Evruins — qui tant fut méls.

Il lui fait couper les deux lèvres, de plus la langue qu'il avait dans la bouche. Quand il l'eut ainsi mutilé, Ebroïn qui était si pervers dit.

Cette césure se retrouve dans les chants populaires.

Dans celles d'Ille-et-Vilaine publiées par Roland on rencontre en effet dans : *la fille mariée à un anglais*, la strophe suivante :

N'était la fille — d'un roi français
Qu'on veut marier — à un Anglais,
— De cet Anglais — je n'en veux point,
De tout son bien ;
J'aim'rais ben mieux — un bon Français
Qui n'aurait rien,
Qui n'aurait rien,

Ce mélange avec des vers de quatre syllabes marque le processus très nettement.

Et quand il vint — pour le souper,
Pas ne voulut — boire ou manger,
Eloigne toi, — retire toi
Franc traître anglais,
Ce n'est pas là — le pain, le vin
Du roi français.

Aujourd'hui la fusion la plus complète s'est établie entre les deux hémistiches et la césure a disparu complètement ; mais pendant longtemps il n'en fut pas ainsi. D'ailleurs, cette césure est naturelle et on peut la reconstituer pour produire certains effets. Le vers de huit syllabes se balance mieux, et, s'il est un peu monotone, il est beaucoup plus rythmique lorsqu'il est césuré.

En voici quelques exemples :

Sur le berceau — lente et joyeuse
Comme une voix — d'argent et d'or,
Pour endormir — l'enfant qui dort,
Chante le chant — de la berceuse.

De même, dans le vers de *douze syllabes*, l'alexandrin, qui vint chronologiquement en troisième ordre, il est facile de sentir qu'il y a eu réunion de deux petits vers de six syllabes.

Le vers de six *syllabes*, en effet, est un de ceux les plus usités de la poésie populaire. Il a ceci de remarquable que les vers pairs riment seuls entre eux, comme dans le ghazal.

Mon père — m'a mariée
A la Saint-Nicolas,
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime pas.

La première journée
Qu'avec moi il passa,
Il me démit l'épaule,
Me cassa l'autre bras.

Je m'en fus chez mon père
Lui dire mon embarras,
Mon père, mon cher père,
Quel mari ai-je là ! (La Mariée).

Et ailleurs :

Si j'étais hirondelle
Que je pourrais voler
Je prendrais mon essor
Dessus ces orangers.
Sur le lit de ma belle
J'irais me reposer.

On a beaucoup cherché l'origine de l'alexandrin Elle est tout simplement dans la poésie populaire. Des vers précités on peut créer de suite des alexandrins par un simple artifice graphique.

Mon père m'a mariée — à la Saint-Nicolas,
Il m'a donné un homme — que mon cœur n'aime pas.
La première journée - qu'avec moi il passa,
Il me démit l'épaule — me cassa l'autre bras.

Par contre, on peut décomposer l'alexandrin le plus solennel en deux petits vers de six syllabes.

Oui, je viens dans son temple
Adorer l'Eternel.
Je viens suivant l'usage
Antique et solennel, etc.

Les vers si connus de huit et de douze syllabes qui forment le fond de la rythmique française moderne sont donc la réunion de deux petits vers de quatre ou de six syllabes : le point où les deux se réunissent pour former le grand, le *point de suture*, c'est la *césure*.

Il en est de même du troisième grand vers classique, de celui de *dix syllabes* avec césure, soit après la quatrième, soit après la sixième syllabe, qui naquit entre l'octosyllabe et l'alexandrin, fut le vers de prédilection de la très ancienne poésie française, et est resté celui de la poésie italienne. Il faut en distinguer avec soin le décasyllabe avec césure après la cinquième syllabe qui est hystérogène et moderne. Le vers de dix syllabes de la chanson de Roland et de tant d'autres poèmes est la réunion de deux petits vers, mais inégaux. Ce qui est surprenant, c'est que ce vers ne se trouve pas dans la poésie populaire.

Comment se fait-il que la césure le coupe inégalement et que par conséquent, si le grand vers est la réunion de deux petits, ceux-ci aient dû être inégaux, ce qui est peu naturel, car ordinairement lorsque deux vers sont inégaux, c'est que l'un d'eux sert de clausule. On peut en tirer une objection contre cette origine du décasyllabe et en effet on a cherché à le faire remonter à une origine latine. Ce serait la contraction de l'hexamètre, et la première partie plus courte s'expliquerait par ce fait que dans celui-ci avec césure penthémimère, la première partie des vers renferme, en effet, théoriquement moins de syllabes. Le décasyllabe serait donc issu du vers classique latin, l'hexamètre, tandis que

les deux autres auraient une origine populaire ; cela n'est pas impossible, la question reste très obscure. Le décasyllabe, avec césure après la sixième syllabe, très fréquent en italien, dériverait de l'hexamètre avec césure hepthémimère. Mais on peut penser aussi que le décasyllabe n'est que le prolongement de l'octosyllabe. La première partie est restée la même, quatre syllabes, tandis que la seconde a été prolongée de deux. Dans le décasyllabe avec la césure après la sixième syllabe, c'est l'inverse, c'est la première partie qui aurait été prolongée. Ce qui eut semblé plus naturel, c'eut été la césure au milieu, c'est-à-dire, après la cinquième syllabe ; c'est ce à quoi on n'avait pas songé, peut-être parce que cette coupure impaire n'avait pas semblé naturelle ; tous les vers anciens sont d'un nombre pair de syllabes et leurs parties composantes doivent suivre la même disposition. Ce fait peut d'ailleurs fournir un argument à ceux qui font dériver la césure du décasyllabe de celle de l'hexamètre. Il y aurait, si l'on suivait leur opinion, le vers français à origine classique et le vers français à origine populaire.

Cette distinction rencontre cependant une objection sérieuse, c'est que le vers français reposant sur l'accent n'a pas dû avoir pour origine un vers fondé sur la quantité, mais bien un vers latin aussi populaire, fondé sur l'accent, ce qui ruine le système de la dérivation de l'hexamètre. D'autre part, la répugnance du vieux français pour le nombre impair des syllabes soit du vers, soit de l'hémistiche, ressort de ce fait que les vers de cinq, de sept et de neuf syllabes ont une naissance très tardive. Ce pourrait bien être en raison de cette répugnance que la césure du décasyllabe aurait été placée tantôt après, tantôt avant le milieu du vers.

Quoi qu'il en soit, on peut trouver dans la poésie populaire que nous avons déjà citée : *la fille mariée à un Anglais*, une réunion d'octosyllabes et de décasyllabes, ce qui semblerait bien indiquer que les seconds ne sont que le développement des premiers.

Oh ! quand ce fut — pour épouser
Des anneaux d'or — il lui a présenté
— De tes anneaux je n'en veux point,
Maudit-z'-Anglais ;
J'en prenderais — si bien que toi
Si j'en voulais,
Si j'en voulais.
Oh ! quand ce fut pour en sortir
De l'eau bénie ! — il lui représentit, etc.

Dans ce système, en réalité, le décasyllabe ne serait pas la réunion directe d'un vers de quatre et d'un vers de six syllabes, mais celle d'un vers de quatre et d'un autre vers de quatre qu'on aurait prolongé

S'il règne une certaine incertitude à cet égard sur le vers de dix syllabes, sur l'origine duquel tant de controverses ont été élevées, la genèse nous semble certaine pour ceux de huit et de douze.

Mais on peut cependant formuler deux objections : 1° la rime marque la fin du vers ; s'il y avait eu originairement deux vers de quatre syllabes, par exemple, et non deux hémistiches, ils auraient rimé ensemble ; 2° l'origine prétendue n'est démontrée que par un artifice graphique. Il suffit de couper arbitrairement le grand vers en deux pour obtenir deux petits vers que rien n'intègre ; de même, il suffirait de placer sur une seule ligne les deux petits vers de la poésie populaire pour n'en faire qu'un seul, ce qu'ils sont en réalité.

La première objection est contredite par ce fait bien connu, que souvent les vers ne riment que de deux en deux, que ceux impairs sont des vers blancs, et ceux pairs seuls des vers rimés. C'est ce qu'on peut constater dans la poésie chinoise, construite en grande partie sur ce type, dans le ghazal arabe, et aussi dans la poésie populaire française. Il est vrai qu'on peut prétendre qu'il n'y a, en réalité, qu'un seul vers composé de deux hémistiches. Mais il faudrait pour que cela fut vrai, que les repos à la fin de chacun des deux petits vers fussent inégaux, car jamais par définition le repos de l'hémistiche ne peut être égal à celui d'une fin de vers Eh bien ! les repos sont égaux à la fin du petit vers rimé et à la fin du petit vers non rimé, ce qui est plus sensible encore dans la poésie chantée. Le *repos* marque la fin du vers, aussi bien que la *rime*. En coupant le grand vers en deux, on ne pourrait pour la même raison en faire deux petits vers, ou il faudrait dénaturer le rythme, en plaçant après l'hémistiche le même repos qu'à la fin.

Mais il est une preuve plus palpable que l'hémistiche a été autrefois la fin d'un petit vers : c'est qu'il peut se terminer d'une manière qui logiquement n'est permise que dans la position finale, et que les syllabes surnuméraires y sont comptées comme en fin de vers, puis, que la soudure s'opérant, ces règles changent et que les syllabes qui terminent l'hémistiche finissent par être traitées comme faisant partie du corps du vers formant une unité.

Dans le vieux français, à l'origine, les syllabes muettes terminales *e*, *es*, *ent*, ne comptent pas plus à l'hémistiche qu'à la fin du vers, de sorte qu'il y avait des hémistiches masculins et des hémistiches fé-

minins, comme des fins de vers de mêmes noms, de même qu'en grec des césures masculines et des césures féminines, suivant qu'elles tombaient après une *arsis* ou une *thesis* ; ces terminaisons étaient élidées dans tous les vers, même lorsque l'hémistiche suivant commençait par une consonne. En voici des exemples :

Buona pulcel (la) — fut Eulali (a) (octosyllabe).

Où l'on voit que l'*a* final qui devient plus tard un *e* muet, s'élide aussi bien à l'hémistiche qu'à la fin du vers.

De même dans le poème de Boëce.

Ab la donzel (la) — pois an molt gran amor.
De tota Ro (ma) — l'emperi aig a mandar
Quant se reguar (da) — non a ne tan ne quand
Zo signifi (ca) — de cel la dreita lei.

Même deux syllabes, si elles ont atones, peuvent être retranchées du rythme à l'hémistiche.

De sapien (tia) — no fut trop nuallos
De sagesse ne fut trop négligent.

C'est exactement ce qui a lieu en italien à la fin d'un vers.

Contr'avari (tin) sun fait de largetut.

(Ils sont faits de libéralité contre l'avarice).

Il faut remarquer qu'à cette époque ces désinences, quoiqu'étant atones, restaient encore claires, ce qui rend leur élision plus remarquable.

De même dans Marot.

Et des rui (nes) — fort je m'étonnerai (décasyllabe).

De même.

Desuz deux ar (bres) — parvenu est li reis. (Roland).
De sainte égli (se) — sauver et garantir. (Garin).
Que li ribauds dépouill (ent) — pour avoir le breuvage.
(Gauthier),

Le vers anglais suit encore aujourd'hui le même système.

He medita (tes) — his absent enemy. (Dryden).

Décasyllabe avec césure après la quatrième syllabe,

She medita (tes reven (ge) | resolv(ed) to die.

décasyllabe avec césure après la sixième syllabe.

Mais en anglais l'effet est moins remarquable, parce que l'*e* ouvert s'élide, même dans le corps du vers.

L'élision de l'*e* muet à l'hémistiche prouve bien que celui-ci était d'abord une fin de vers ; aussi, lorsque la soudure devint complète, on ne l'élida plus ; seulement il fut dès lors un peu gênant. Le comptera-t-on en le reportant sur l'hémistiche suivant ? Le maintiendra-t-on dans le premier hémistiche, en ayant soin de ne plus le laisser surnuméraire, mais de le faire entrer dans le nombre de syllabes voulu ? Enfin interdira-t-on sa présence à l'hémistiche ? Ces trois systèmes ont été successivement suivis en France.

Le premier qui suivit l'état de soudure et qui a persisté jusque de nos jours en italien, consiste à le rejeter sur l'hémistiche suivant. De cette manière, l'hémistiche ne se termine plus par la fin d'un mot, mais seulement par une syllabe accentuée. C'est la *césure enjambante*.

En voici des exemples en italien :

Di sélv(a) in sél — va dal crudél s'invola (Arioste).
Pute la tér — ra che questo ricéve. (Dante).

Et en vieux français :

Mais belle da — me se doit bien garder
Volt mielz que to — tes bonnes qui sont.
(Quesnes de Béthune).

Chascuns se van — te d'amer lealment.
(Gaultier d'Expiance).

Robin m'a demandé — e, et m'ora
(Adam de la Halle.)

Ces deux sortes de césures coexistèrent quelque temps, celle élidante dans la poésie épique et celle enjambante dans la poésie lyrique.

Une troisième césure, celle-ci antirythmique, compte l'*e* muet à la fin de l'hémistiche et permet de l'employer en *arsis*, elle était usitée aussi dans la poésie lyrique, c'est ainsi qu'aujourd'hui encore une

temps fort musical peut porter sur un *e* muet, ce qui établit un désaccord entre les deux rythmes. Voici des exemples :

1 2 3 4
Une lettre — de créance bailla
(Charles d'Orléans.)

1 2 3 4
Dieu m'ordonne — que je fouysse et fume
(Villon).

1 2 3 4
Et les dames — qui chastement vivront.
(De Béthune).

Et se firent — honorer et aimer.
(Alain Chartier)

S'ils se vantent — coucher sous le rosier
(Villon).

Cette dernière césure disparut au temps de Marot.

Enfin depuis, et c'est un dernier système, la présence de l'*e* muet non élidé par une voyelle suivante et celle de *es* et de *ent* furent absolument interdites à cette place.

Le *processus* est maintenant facile à suivre. Si la présence de *e*, *es* *ent* est d'abord permise à l'hémistiche, et si ces syllabes ne sont pas comptées, c'est que l'hémistiche avait été d'abord une fin de vers et on s'en souvenait encore. Ce mode de comput n'était plus possible à mesure que la soudure s'opérait davantage et le sort à donner à la syllabe muette finale devenait embarrassant. Comme il suffit de terminer l'hémistiche par un *arsis*, sans que ce soit la fin d'un mot, on songea d'abord à reporter l'*e* muet sur l'hémistiche suivant. Cela réussit en Italien où la syllabe finale était atone, mais non pas muette, plus difficile en français où cette syllabe est muette et attaque bien faiblement le second hémistiche Aussi ce système y fut-il abandonné et l'embarras augmenta. On fit tout-à-fait fausse route en permettant de placer la syllabe muette en *arsis*, et on finit par s'en débarrasser à tout prix en interdisant sa présence à la fin de l'hémistiche.

Cette interdiction est une gêne, et elle ne semble pas bien rationnelle, mais elle s'explique historiquement ; elle permet la soudure complète entre les deux parties du vers et un repos de très courte durée entre elles. Pourtant le très ancien système nous semble plus juste, celui qui ne compte la syllabe muette pas plus à l'hémistiche qu'à la fin du vers au point de vue qui nous occupe en ce moment,

il y a là une preuve certaine de l'autonomie primitive des deux hémistiches qui formaient deux vers distincts. La césure dans sa genèse n'est autre chose qu'une soudure.

Mais si telle est la cause efficente de la césure, la raison téléologique est un repos nécessaire qui constitue l'équilibre du vers ; lorsque celui-ci est trop long, on ne peut le prononcer tout d'un trait, il faut un temps d'arrêt, il faut en outre, que ce temps d'arrêt, partage le vers en deux et trois parties de longueur égale ou à peu près égale. Enfin dans certaines versifications autres que la française, il y a entre les deux hémistiches une certaine symétrie qui permet à un vers isolé d'exister, sans le secours d'un autre précédant ou suivant, et même en français cette symétrie n'est pas tout-à-fait absente.

Nous avons observé ailleurs quelle différence existe partout entre la cause efficiente et celle téléologique. La première est toute *mécanique*, elle reste sans but et est le produit, non du hasard, car le hasard ne règne nulle part, mais d'une *logique aveugle et sourde*. Mais plus tard, il s'opère un *virement ;* son caractère change, un but utile se fait jour, et ce but, d'abord inconscient, finit par devenir quelquefois intentionnel. L'observation du rythme justifie cette idée. La césure est le résultat nécessaire de la *jonction de deux petits vers :* le point de suture, de soudure, reste apparent ; puis on oublie l'origine, et l'unité du grand vers apparaît seule et impressionne rétroactivement ; mais la césure a produit un résultat utile, elle partage le vers de manière à procurer un repos à l'intérieur, puis ce repos construit lui-même le vers d'une façon symétrique. Alors on commence à employer artificiellement la césure; on la déplace ; on la fixe en divers endroits, on la multiplie ; par exemple, l'alexandrin *césuré* se convertit en alexandrin *bi-césuré ;* on invente pour certains effets des divisions inégales.

B. — Diverses sortes de césure.

Nous examinerons les différentes espèces de césure, d'abord séparément, puis dans leur réunion ; enfin dans la lutte entre elles.

a) — *Examen séparé de chaque césure.*

Désormais nous ferons abstraction de l'origine de la césure, et nous l'envisagerons dans son état actuel. C'est l'idée de repos qui domine. Plus le vers est long, plus le repos doit être fort et plus il doit être fréquent ; si bien que les vers supérieurs à l'alexandrin, s'ils en

exigent, ne pourraient se contenter d'une seule césure, mais devraient en avoir au moins deux ; cela deviendrait nécessaire à leur équilibre.

Mais il existe plusieurs sortes de repos.

Tantôt c'est la *pensée elle-même qui se repose*, elle a accompli son entière évolution ou terminé l'une de ses phases ; le repos a lieu à la fin du vers, et si l'un de ses membres est complet, aussi à l'hémistiche ; il y en a ainsi plusieurs degrés. Celui qui constitue la césure est un demi-arrêt du sens ; on n'y pourra séparer le substantif de son adjectif, ni le nominatif de son génitif, ni le verbe de son complément direct, à moins que le second terme ne soit tellement étendu qu'il puisse former à lui seul un hémistiche tout entier. C'est la *césure psychique*, laquelle est en même temps la *césure classique*, elle renferme en elle-même, implique les *deux autres césures* dont nous allons parler, parce qu'elle est la plus complète. C'est aussi la plus ancienne, parce que d'abord le repos de l'hémistiche dut avoir toute la force du repos de la fin d'un vers, l'hémistiche étant auparavant un petit vers. D'ailleurs, cette division exacte de la pensée constituait dans la poésie très ancienne le parallélisme. Certaines versifications ne connaissent pas ce genre de césure, par exemple, celle gréco-latine.

Le *repos psychique* de la *fin du vers* se détruit par l'*enjambement*, et celui de la *fin de l'hémistiche* par la *coupure* romantique. Cette dernière dont nous reparlerons consiste à ne pas arrêter la pensée par un demi-repos à cette place, mais à la continuer, au contraire, sans interruption. Ainsi, tandis que la césure classique ne veut pas séparer le substantif de l'adjectif, la césure romantique recherche cette séparation par une sorte d'harmonie différée que nous décrirons bientôt.

Voici des exemples de la *césure psychologique ou classique*.

Dans la robe on vantait — son illustre maison,
Il était plein d'esprit, — de sens et de raison.

BOILEAU.

Oui, je viens dans son temple — adorer l'Eternel.

RACINE.

Les romantiques ont détruit dans leurs vers cette césure complète ou psychique.

Les syllabes — pas plus que Paris et que Londre
Ne se mêlaient — ainsi marchaient sans se confondre
Piétons et cavaliers — traversant le pont neuf.

VICTOR HUGO.

Le dernier vers possède la *césure psychique* à l'hémistiche, les deux premiers n'y ont que la *césure lexicologique* que nous décrirons tout-à-l'heure; la *césure psychique* est à une autre place, irrégulière.

Dès auparavant cette rupture a pu être observée chez d'anciens auteurs, notamment dans les décasyllabes suivants :

Auprès d'une île — inhabitée — ancrèrent (Marot).
Et le superbe — héritier — d'Eacide (Ronsard).
Evite l'arc — meurtrier — qui l'a blessé (Du Bellay).
Qui d'un chapeau — de fleurs — est couronnée.

Le second repos qui se rencontre à l'hémistiche est moins fort que le premier ; il ne consiste plus en la fin d'une pensée ou du membre d'une pensée, mais en la fin d'un mot, il faut pourtant que ce mot ne se termine pas par un *e* muet et qu'il ne soit ni *proclitique*, ni *enclitique*, c'est ce que nous appellerons la *césure lexicologique* C'est de cette nature qu'est la césure latine, soit penthémimère, soit hepthémimère ; le sens n'est point fini, ni même arrêté, mais un mot doit l'être.

Una salus victis — nullam sperare salutem.

Dans ce vers le sens lui-même est au repos, mais ce n'est qu'accidentel.

Dans le vers suivant :

Tityre, tu patulæ — recubans sub tegmine fagi

il n'y a à l'hémistiche aucun repos de la pensée.

Dans la poésie romantique telle que l'a instituée Victor Hugo, la césure psychique est supprimée à l'hémistiche, mais celle lexciologique, résultant d'une fin de mot est toujours scrupuleusement conservée.

Libre il sait — où le bien — cesse — où le mal commence.

Le sens n'est suspendu qu'après le mot : *cesse*, lequel n'est pas situé à l'hémistiche ; au contraire, à l'hémistiche le sens court, seulement il y a une fin de mot, une césure lexicologique.

Victor Hugo n'eût pas osé aller plus loin et supprimer toute césure à l'hémistiche, dire par exemple :

Libre il sait où le bienfait, où le mal commence

parce qu'après le sixième pied on se serait trouvé au milieu d'un mot.

Singulières vicissitudes ! C'est précisément ce résultat que le latin recherchait.

Si l'on n'en trouve aucun exemple chez Hugo, le hardi novateur, c'est qu'il eût considéré cette hardiesse comme antirythmique.

Cependant dans un autre sens il a dépassé le degré que nous venons d'indiquer. Quelquefois il s'arrête sur un enclitique.

Il prit forme et s'en est — allé — dans le bois sombre.

Le mot : *est* n'est pas un mot de substance c'est un simple auxiliaire, un mot vide.

Ou encore.

Il faisait une telle — orgie avec les lys.

Coppée l'a suivi avec ce vers souvent cité :

L'habilleuse avait des — épingles dans la bouche.

Mauvais vers, vers antirythmique !

La troisième césure est la *césure phonétique*, elle est très remarquable. Dans certaines langues étrangères, l'italien, par exemple, c'est la césure préférée. Nous lui croyons un certain avenir, nous en avons déjà fait mention en racontant l'origine de la césure.

Elle se distingue d'une manière très nette des deux autres. Celles-ci se réalisent par un *silence*, un arrêt plus ou moins long, mais toujours sensible, empêchant, par exemple, la liaison entre deux mots. Au contraire, la césure phonétique, qu'on a appelé *césure enjambante*, se réalise par une *insistance*. Dans les autres le souffle se repose et on cesse toute prononciation ; dans la césure phonétique la prononciation continue sur le même son et marque le passage par un renflement. Dans les vers courts, où il y a des césures fréquentes, elle est bien préférable, car elle ne cause pas de saccade, tout en reposant. L'hémistiche ne finit point sur la fin du mot, mais sur la syllabe tonique précédente, et la finale atone est rejetée sur le second hémistiche. Cette césure contribue beaucoup à la douceur du vers italien.

Mentre così — ragiona, Erminia pende
Della sua — ve bocca intenta e cheta. (LE TASSE).

Quicherat cite, chez nos anciens poètes ayant suivi ce système, un ouvrage du XVe siècle intitulé *l'an des sept danses* d'où il extrait les vers suivants :

Je te supplie — ô toi, plaisante Muse,
Que les poè — tes nomment Aréthuse
Et vous naïa — des, déesses très belles.

Il se demande pourquoi ce genre de césure est actuellement proscrit et remarque très judicieusement que ce vers :

Oui, je viens dans son tem — ple prier l'Eternel.

Serait tout aussi rythmique que.

Oui, je viens dans son tem — ple adorer l'Eternel.

Il en est de même de :

Souffrez qu'une â — me fidèle et sincère.

Au lieu de :

Souffrez qu'une âme — et fidèle et sincère.

Dans le vieux français, ce système fut longtemps en honneur, après celui de l'élision à la césure. Il a disparu, mais cependant on en retrouve des traces, témoins les vers suivants :

Elle vous trai — te mal, mais la nature...
Il ne repo — se point, car je l'entends. (VOLTAIRE)
Et vise au front mon pè re, criant Caramba.
(VICTOR HUGO).

On pourrait citer de nombreux exemples, il est possible d'obtenir par cette césure un effet mélodieux.

De partout où s'envo — le l'oiseau, l'homme tombe.

Et dans un vers trimètre, à deux césures .

Ou rien ne trem | ble, rien ne pleu — re, rien ne souffre...

Dans les vers de neuf syllabes à deux césures, si les césures sont psychologiques, ou même simplement lexicologiques, le rythme est très marqué, très vif, mais devient à la longue monotone.

C'est ton Dieu — qui t'appelle — et t'éclaire,
A tes yeux — a brillé — sa lumière.

Il y a beaucoup plus de douceur et de liaison dans les vers suivants à simple césure phonétique.

La plus dou-ce parmi — les étoiles
C'est ton â-me qu'entrou — vrent tes yeux,
La paupiè — re soulè-ve son voile,
Et j'admi-re soudain — d'autres cieux.

Les tirets indiquent, suivant qu'ils tombent à la fin ou au milieu d'un mot, la césure lexicologique ou celle phonétique.

Telles sont les trois césures ; celle psychologique, celle lexicologique, celle phonétique.

La seconde tient le milieu entre les deux ; elle est psychologique d'une manière très atténuée, puisqu'elle doit reposer non sur la fin d'une pensée, mais sur celle d'une idée représentée par un mot ; elle est phonétique en ce sens qu'elle termine l'hémistiche sur un accent tonique.

b). — *Concordance des diverses sortes de césure.*

La réunion des trois césures n'a pas lieu ordinairement en latin ; en grec, seule la coupe bucolique réunit la césure lexicologique et celle psychologique, mais laisse en dehors la troisième.

Au contraire, le vers français classique, soit l'alexandrin, soit le décasyllabe, réunissent au même endroit les trois césures ; du reste, la césure psychologique comprend forcément les deux autres.

c). — *Discordance entre les diverses césures.*

C'est le *rythme romantique* qui a causé cette discordance. Elle y peut passer pour l'imitation de celle de l'hexamètre latin où elle est perpétuelle, puisque la césure coupe un pied en deux. Chez nous, Victor Hugo a créé, sinon complètement, puisqu'on en trouve les amorces dans

des poètes précédents, au moins pratiquement, cette discordance, en maintenant la césure lexicologique et en même temps celle phonétique, à l'hémistiche, mais en établissant ailleurs des césures psychologiques, à place tantôt régulière, tantôt irrégulière. Il a détruit aussi à la fin du vers le repos lexicologique. Cette *désharmonie* peut paraître choquante théoriquement ; le vers ne va-t-il pas être disloqué sous ces repos contradictoires dont l'un diminue l'effet de l'autre ? Il n'en est rien ; ce désaccord s'analyse, non en désharmonie définitive, mais en harmonie différée C'est ce qui a lieu fréquemment dans la musique, surtout dans celle moderne. Deux sons, au lieu de s'accorder immédiatement comme dans l'harmonie simple, sont temporairement en désaccord ; l'oreille est dans l'attente, elle désire et mieux goûtera l'accord ultérieur qui va se produire entre ces deux sons ou un plus grand nombre au moyen d'un troisième qui résoudra le désaccord entre les diverses césures ; la sensation d'attente trouve sa satisfaction lorsque les césures viennent à coïncider plus loin, c'est, en effet, à cette dernière place que le repos devient complet et de tous sens. Cependant quelquefois il peut être retardé encore par l'enjambement ; alors la résolution a lieu à la fin du distique.

Dans le vers romantique, la *césure psychique* est devenue *mobile*, tandis que la *césure lexicologique* conserve sa *place fixe* au milieu du vers. Cependant quelquefois les césures psychiques deviennent immobiles aussi, elles se placent dans l'alexandrin après la quatrième et la huitième syllabe, de manière à constituer un vers trimètre, mais un trimètre incomplet, de ce seul fait que le repos lexicologique est conservé à l'hémistiche.

En reprenant l'exemple cité ci-dessus, ce procédé ressort bien nettement.

Les syllabes ≐ pas plus — que Paris = et que Londre
Ne se mêlaient = ainsi — marchaient = sans se confondre.

Par le signe = nous indiquons les repos plus forts, ici psychologiques, par le signe — ceux plus faibles, ici simplement lexicologiques. On voit qu'une plus grande intensité doit être donnée aux premiers, mais qu'il ne faut pas cependant détruire les seconds dans la prononciation.

Cependant deux scansions différentes existent.

Les uns scandent ainsi :

Les syllabes — pas plus = que Paris — et que Londre..

donnant plus d'intensité à la césure lexicologique conservée au milieu du vers, par erreur suivant nous, parce que ce n'est plus qu'un vestige.

Les autres scandent ainsi :

Les syllabes = pas plus que Paris = et que Londre,

détruisant toute césure au milieu

C'est la scansion usitée au théâtre, elle est erronée aussi et convertit le dimètre en trimètre.

Cette suppression ne peut être permise que s'il s'agit d'un véritable dimètre, c'est-à-dire d'un alexandrin bicésuré.

Marcher à jeun = marcher vaincu = marcher l'hiver.

Alors on peut supprimer le repos entre *marcher* et *vaincu*, et cependant telle n'était pas l'intention du grand poète, car une telle scansion détruit justement l'harmonie discordante qu'il a voulue.

Il n'y a plus d'harmonie discordante, mais simplement un vers bicésuré, quand tout repos possible est empêché à l'hémistiche. C'est ce qui a lieu dans le vers suivant :

J'arriverai — très lentement — sans aucun bruit.

Il est certain qu'on est passé insensiblement de l'alexandrin dimètre à l'alexandrin trimètre par cette voie, mais sans en avoir l'intention, on voulait seulement réaliser l'harmonie différée que nous avons décrite.

d) — *Survivance des césures.*

Il faut noter le point de *départ* et le point d'*arrivée*. Le premier est certainement la *césure psychologique*, de même que le *parallélisme*, qui est psychologique aussi, a assisté à la naissance du vers. Puis la césure dans l'évolution romantique est devenue lexicologique. Nous croyons que celle purement phonétique, si elle ne remplace pas les autres, a un brillant avenir devant elle, quoique son emploi par l'école décadente doive inspirer une certaine suspicion à son égard. Elle peut devenir très harmonieuse si elle se combine avec la césure lexicologique pour alterner avec elle, et surtout si celle-ci tient la première place de manière à procurer une base solide à la cadence.

Ainsi dans cet exemple :

Et tout-à-coup — l'ombre des feuil-les remuées

Dans ce vers bicésuré, la première césure est lexicologique et psychologique en même temps ; la seconde, au contraire, qui coupe un mot en deux et rejette la fin sur l'hémistiche suivant est purement phonétique, ce qu'a rendu possible une césure précédente très ferme, une césure *basique*.

Mais on va beaucoup trop loin quand on se contente dans un vers bicésuré d'une première césure phonétique et qu'on supprime la seconde.

Comme des mer-les dans l'épaisseur des buissons.

C'est cependant à ce résultat que la nouvelle école est parvenue, mais le moule rythmique se trouve ainsi brisé ; ce ne sont plus les règles rigides du rythme qui se trouvent mises de côté, mais ses lois fondamentales et naturelles.

C. — Différentes places et nombre des césures

Il y a à ce point de vue trois sortes de césure : 1° celle *unique*, ayant aussi une place unique au milieu ou près du milieu du vers ; 2° celle *double* placée symétriquement des deux côtés ; 3° celle située dans la première moitié de manière à rendre la seconde inutile, c'est-à-dire 1° la césure *dimétrique* ; 2° celle *trimétrique*, et 3° celle *basique*.

La césure *dimétrique* est, au point de vue de la place, la césure *classique* ; elle divise le vers en deux parties *égales*, ou sensiblement égales ; par exemple, en latin dans le vers iambique l'égalité est exacte ; au contraire, dans l'hexamètre elle n'est qu'approximative, elle a lieu après deux pieds et demi et non après les trois premiers pieds.

Dans la versification française classique, cette césure est complète, en ce sens que, comme nous l'avons dit, elle est à la fois psychologique, lexicologique et phonétique, mais elle ne se trouve pas toujours exactement au milieu du vers ; elle occupe bien cette place dans l'alexandrin, mais elle ne l'a dans le décasyllabe que depuis la période tout-à-fait contemporaine, la formule 5 + 5 était entièrement inconnue, ou suivait la formule 4 + 6, quelquefois mais rarement celle 6 + 4. Dans les deux cas, le vers se trouve ainsi partagé en deux parties inégales. Depuis longtemps il n'y a plus de césure dans l'octosyllabe, mais à l'origine, il en existait une exactement médiane après la quatrième syllabe. Au-dessus de douze syllabes, le vers n'est plus usité et l'établissement d'une césure ne peut y être que raisonné et volontaire.

Dans les vers à nombre de syllabes impair, la césure ne peut être exactement médiane. Celui de neuf syllabes peut être césuré ou bicésuré, nous examinerons plus loin le dernier cas. Dans le premier, la césure ne peut être médiane ; par exemple, le vers de neuf syllabes doit suivre la formule 4 + 5 ou celle 5 + 4. Dans des vers peu usités, ceux de 11, 13, 15 syllabes, même si on ne les bicésure pas, la césure ne peut non plus tomber juste au milieu ; par exemple, celui de 11 syllabes doit suivre l'une des formules 5 + 6 ou 6 + 5, en s'approchant le plus possible du milieu. Cependant il peut s'en éloigner et admettre celles 4 + 7 ou 3 + 8, mais alors la césure devient basique. De même, le vers de 13 syllabes suit les formules médianes 6 + 7 ou 7 + 6, ou même la formule basique 5 + 8.

L'effet poétique n'est pas exactement le même dans la coupure dimétrique *exacte* et dans celle *approximative*, même dans les cas où la première est impossible. La césure partage le temps du vers en deux parties égales, ceci est important à retenir, même lorsque le nombre des syllabes est inégal dans chacune des deux parties, il en résulte que les syllabes plus nombreuses doivent se prononcer plus vite. Par exemple, dans cette strophe de vers de 9 syllabes, formule 5 + 4

Quittons ce vieux monde -- où tout est vieux,
Où le soleil las — n'est plus joyeux.
Viens ! Je sens des lar-mes dans mes yeux
Quand passe un nua-ge sur ma tête.

RICHEPIN).

Remarquons en passant que dans les deux derniers vers la césure est purement *phonétique*, tandis que dans les deux premiers elle est lexicologique, et même psychologique. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse en ce moment.

Le premier hémistiche renfermant *plus de syllabes* que le second, doit se prononcer *plus vite*, et le second, au contraire, et par la raison inverse, plus *lentement*. Par conséquent, à partir du milieu, *la scansion se ralentit*. Or, les notes les plus *vives* expriment l'*action* ; les plus *lentes*, la *mélancolie* et la tristesse ; ce contraste est plus remarquable dans la succession de l'un à l'autre, le *ralentissement a plus d'effet que la lenteur continue*, c'est le passage nécessaire de la joie relative à une tristesse plus profonde

L'effet contraire a lieu quand c'est le second hémistiche qui contient

plus de syllabes que le premier : ou plutôt l'effet total ne diffère pas, c'est l'expression d'un sentiment triste, mais il est plus doux.

Le cœur est triste — et le ciel lui-même
Met son chagrin — sur notre chagrin ;
Il n'est là haut — nul Dieu qui nous aime,
Comme ici-bas — nous n'aimons plus rien.

Dans le vers classique d'une certaine étendue, par exemple, dans l'alexandrin, la césure principale ne suffit pas à toutes les fonctions de la césure. Sans doute, c'est elle qui a soudé les deux petits vers en un plus grand, mais elle sert aussi à établir un repos nécessaire, un équilibre intérieur. Or, à ce dernier point de vue, un seul repos ne satisfait pas complètement. Nous verrons ailleurs que la plupart des versifications non romanes établissent une alternance continue entre les *arsis* et les *thesis*, entre les syllabes accentuées et les non accentuées, ce qui constitue les *pieds*. Il en résulte une grande harmonie rythmique. Le français et les autres langues romanes, en général, sont privées de ce moyen. L'accent joue un rôle, mais seulement à la fin du vers et à l'hémistiche. Ces places sont bien éloignées l'une de l'autre ; il ne frappe dans l'alexandrin que la 6e et la 12e syllabes. Dans les intervalles ne doit-on pas rencontrer d'autres accents qui créeront des césures secondaires ?

On en trouve, en effet, et ces césures secondaires existent dans l'alexandrin français. Il y en a une dans chaque hémistiche, de telle sorte que le vers se trouve partagé en *quatre parties*. Mais ces quatre parties ne sont pas égales entre elles, parce que les césures secondaires n'ont pas de place fixe.

Cependant Becq de Foucquières prétend qu'en faisant abstraction du nombre des syllabes, les quatre parties du vers ainsi formées ont une durée de temps égale ; seulement elles contiennent chacune un nombre différent de syllabes, ce qui varie le mouvement.

Par exemple dans ce vers très classique.

Je crains Dieu — cher Abner = et n'ai point — d'autre crainte.

Voilà bien réellement quatre membres égaux ; à la fin de chacun d'eux se trouve une syllabe accentuée, tandis qu'il n'y en a point d'autres ailleurs, ou s'il y en a une *crains*, son accent a été effacé, même en prose, par l'entraînement du régime direct étroitement lié. Chaque

partie se prononce dans le même espace de temps, dans chaque partie la fin accentuée en prend cependant un peu plus que les syllabes précédentes, mais comme elle existe dans chaque membre, l'égalité respective n'est pas altérée.

Mais cette coupe n'est pas uniforme, et souvent chacune de ces parties renferme un nombre de syllabes inégal. Dans cet autre vers de Racine.

Je l'ai perdu — les dieux = m'en ont ravi — l'usage.

on trouve la séquence (4 + 2) + (4 + 2) = 12.

Les deux hémistiches ont un nombre égal de syllabes, mais dans l'un d'eux la distribution est inégale. Selon Becq de Foucquières, la division égale du temps ne serait pas altérée, mais il y aurait des quarts de vers renfermant plus de syllabes les uns que les autres, et par conséquent les syllabes plus nombreuses doivent se prononcer plus vite. Il construit tout un système très ingénieux à l'appui.

Ce système est vrai, au moins sensiblement.

Les quatre parties se prononcent dans des temps presque égaux ; l'égalité absolue de temps n'est complète cependant que d'hémistiche à hémistiche. Mais chaque hémistiche renferme bien deux syllabes accentuées, la place de la première est libre, ce qui donne plus de variété, et les syllabes accentuées prennent beaucoup plus de temps dans la prononciation que les syllabes non accentuées. Le premier accent de chaque hémistiche forme, quoique sa place soit variable, un nouveau repos qui consolide l'équilibre du vers. L'alexandrin français dans un sens est donc un tétramètre, mais l'expression ne serait pas tout-à-fait juste, car les césures secondaires sont loin d'être identiques aux césures principales, elles portent l'accent tonique moins long que l'accent rythmique ; ce sont des sous-césures.

Il serait cependant possible d'avoir un alexandrin absolument tétramètre, et les classiques du XVIIe siècle s'en approchent souvent. Le vers précité de Racine.

Je crains Dieu — cher Abner — et n'ai point — d'autre crainte,

en est la parfaite réalisation : c'est bien un alexandrin divisé en quatre : il n'est pas employé d'une manière continue, parce qu'il en résulterait une grande monotonie, mais cet emploi pourrait produire aussi des effets particuliers, lorsque la monotonie est requise par le sujet.

Le bonheur — n'a jamais — habité — ma maison
Ni l'amour — et mon hôte — est hélas ! — la raison.

Ce que cette coupure nette peut avoir de saccadé disparaîtrait si de temps en temps on substituait à la césure psychologique une *césure purement phonétique*.

Ses regards — sont tournés — vers la dou — ce lumière
Et son â—me tranquille — attend l'heu—re dernière.

Avec cette modification on obtiendrait un alexandrin tétramètre très mélodieux. La césure enjambante placée à la sous-césure n'aurait même pas les inconvénients par nous signalés de celle située à la césure principale.

La césure trimétrique, c'est-à-dire double et placée dans chacune des parties extrêmes du vers et non au milieu est, en français, d'invention assez récente. Elle remplace la césure unique, accompagnée ou non de deux césures secondaires ; quelquefois les trois parties du vers sont égales, quelquefois elles sont inégales quand au nombre de syllabes. On peut en trouver un prototype dans certains hexamètres latins qui contiennent non plus une seule césure penthémimère, mais à la fois deux césures, l'une trihémimère et l'autre hépthémimère.

Si l'on se reporte à la fonction d'appui, qui est une de celles de la césure, il est facile de comprendre qu'au lieu de placer un étai au milieu du vers on peut en mettre deux, l'un à son tiers et l'autre aux deux tiers, et que ce double étai sera même ainsi plus solide que l'unique ; du reste, en général, dans l'alexandrin au moins, les parties seront égales, et dans l'hexamètre latin presque égales.

Formosam — resonare doces — Amaryllida sylvas.

Si l'on tient compte des équivalences de quantité
Et

Vivre casqué = suer — l'été = geler l'hiver.

Dans ce dernier exemple, il existe encore un repos à l'hémistiche.

C'est que la production du trimètre français ne s'est pas faite directement, mais par l'intermédiaire de l'*harmonie discordante* romantique que nous avons décrite plus haut.

Mais on est parvenu à supprimer ce demi-repos d'hémistiche et à obtenir le trimètre pur.

Vivre casqué — dur, farouche, être — inexorable.

Telle est la *césure trimétrique* dans l'alexandrin ; elle y est en concurrence avec la *césure dimétrique* et par conséquent aussi celle *tétramétrique*.

Elle a l'avantage de donner plus de vivacité au vers qui se divise en trois au lieu de se diviser en quatre, chaque fraction du temps comprend ainsi en thèse un plus grand nombre de syllabes. Mais il a aussi l'inconvénient de trop diviser à des places régulières, et si l'alexandrin dimètre dans sa forme classique finit par être monotone, le trimètre toujours employé ne l'est pas moins, et comme il coupe plus souvent le rythme, il le rend plus heurté, aussi nous verrons bientôt qu'on l'emploie en l'alternant avec le dimètre. Cette alternance donne une grande variété.

Cependant on diminuerait cette impression du rythme un peu saccadé du trimètre, en substituant de temps en temps à la césure psychologique celle purement phonétique, surtout à la seconde place, car à la première une césure complète est nécessaire comme base.

Le vers de neuf syllabes a aussi la concurrence entre la césure dimétrique et les césures trimétriques, et ce sont même celles-ci qui sont les plus usuelles. Les exemples en sont bien connus. La *bicésure* a l'inconvénient de trop couper le vers ; mais on peut supprimer la seconde, ou la remplacer par une purement phonétique ; c'est le système de la césure basique.

Il en est de même des vers supérieurs à l'alexandrin, et même pour eux c'est la double césure qui est la plus usitée.

Le vers de onze syllabes peut suivre les formules suivantes : 3 + 4 + 4, ou 4 + 3 + 4, ou 4 + 4 + 3.

Le vers de 13 syllabes suit les formules : 3 + 5 + 5, ou 5 + 3 + 5, ou 5 + 5 + 3, ou 4 + 5 + 4. ou 4 + 4 + 5.

Le vers de 14 syllabes suit les formules 4 + 5 + 5, ou 5 + 4 + 5 ou 5 + 5 + 4.

Ces formules multiples viennent de ce que ces vers ne peuvent se diviser également ; cependant le vers de 14 syllabes peut être unicésuré avec la formule 7 + 7.

Le vers de 15 pieds ne suit qu'une seule formule, il se divise régulièrement en trois parties égales : 5 + 5 + 5.

C'est le carillon — ce sera demain — le grand jour de fête.

Le vers de 16 pieds se divise naturellement en 4 parties, chacune de 4 syllabes.

C'est le matin — le frais matin — quand la lumière — encor sommeille.

L'équilibre de ce dernier vers est même très stable.

La troisième césure est la *césure basique*. Voici sa genèse. Nous avons vu que, lorsque le vers a deux césures, la seconde peut être atténuée, et devenir une simple césure phonétique. C'est ce qu'on observe surtout dans le vers de 9 syllabes, où les deux césures sont trop rapprochées, ce qui donne une certaine dureté.

C'est le ciel —, sa chaleur, — sa lumière
(césure *entière*).

C'est le ciel — et sa dou — ce lumière.
césure entière et *phonétique*.

C'est le ciel — cercle resplendissant.
césure *basique*.

La césure basique est beaucoup plus fréquente encore dans les vers à nombre de syllabes impair de 11, 13 syllabes et au-dessus. Cependant elle n'équivaut jamais à la double césure et soutient difficilement un vers aussi étendu.

Nous devons maintenant étudier la *correspondance* entre les césures *des différents vers*.

D. — Correspondance entre les césures de vers à vers

La *symétrie* entre les différents vers est un élément du rythme, mais à condition de ne pas être absolue et de permettre la variété. Dans l'alexandrin classique lui-même, si toutes les césures principales sont à la même place, il n'en est pas ainsi des *césures secondaires*, ce qui empêche la monotonie. Mais c'est le vers romantique qui a établi dans l'alexandrin l'*asymétrie des césures*; le vers dimètre est précédé ou suivi d'un vers trimètre, ce qui varie la rapidité, car le second est beaucoup plus vif que le premier. Une suite de vers ainsi variés par la césure ne paraît jamais longue. On peut obtenir aussi des effets

particuliers en faisant concorder le mouvement du rythme avec celui de la pensée.

Ce n'est pas seulement pour l'alexandrin que ce mélange est possible. En ce qui concerne le décasyllabe, la poésie italienne fait alterner la formule 4 + 6 avec celle 6 + 4, et on l'a essayé aussi chez nous. On pourrait même, quoique nous n'en ayons pas vu d'exemple, faire alterner avec elles la formule 5 + 5.

Avec ces alternances il serait possible d'obtenir des *césures croisées*, comme à la fin des vers des *rimes croisées*. Par exemple, la suite des vers serait a) 4 + 4 + 4 ; b) 6 + 6 ; c) 4 + 4 + 4 ; d) 6 + 6; on peut en juger par les exemples suivants :

Voici la nuit — et le sommeil — et puis le rêve !
On a tout oublié — les bonheurs et les maux,
Ce que le jour — a commencé — rien ne l'achève,
Et les cœurs d'aujourd'hui, — demain seront nouveaux.

De même dans le décasyllabe :

La fleur ce matin — enfin est éclose
Dans mon jardin — repose au fond d'un nid
Ce petit oiseau — dont la gorge rose
Chante à la fleur — lorsque Dieu le bénit.

Il y aurait là certainement une ressource pour le poète qui veut varier les effets.

E. — Fonctions diverses de la césure

Ces fonctions sont au nombre de quatre. D'abord elle sert de *suture* entre deux petits vers réunis en un grand, c'est même là son origine, nous l'avons suffisamment décrite, 2° elle *divise le temps* total du vers et *sous-temps* égaux, 3° elle donne au vers un *point d'appui*, un centre de gravité, 4° elle lui imprime le *mouvement interne* ; ce qui revient à dire que sa fonction est 1° *unifiante*, 2° *temporale*, 3° *pondérante*, 4° *dynamique*.

Au point de vue de la division du temps, nous avons déjà remarqué que la césure principale divise toujours le temps du vers en sous-temps égaux, quand bien même chacune des parties comprendrait un nombre inégal de syllabes. En latin et en grec, au contraire, elle ne le

mesure pas; elle est remplacée dans cette fonction par le *pied* proprement dit, avec son *arsis* et sa *thesis*.

La fonction d'*équilibre* peut être remplie par la césure simplement phonétique; d'ailleurs l'équilibre peut être plus ou moins stable, toutes les césures ne le fournissent pas au même degré. Ce repos peut d'ailleurs résulter du *silence*, ou de l'*insistance*, ou de l'*insistance suivie du silence*.

Quant au mouvement que donne la césure et qui varie suivant ses places différentes, il est le résultat de la *division* du temps *par le nombre des syllabes*. Ce mouvement peut d'ailleurs être produit par la césure psychologique, ou par celle lexicologique, ou par celle phonique.

Enfin elle contribue à constituer le vers intérieur ou isolé, en formant en lui deux parties symétriques; autrement un vers ne pourrait exister sans un second lui répondant par la rime ou par un dessin intérieur symétrique.

Parmi ces fonctions, la plus remarquable actuellement c'est celle du repos et par conséquent de l'équilibre du vers. Il faut bien distinguer les deux sortes de repos, l'un fourni par la césure psychologique ou lexicologique, l'autre par la césure phonétique. Le premier se réalise par un silence, ce qui exige une fin de mot, le second par une simple insistance. Le dernier repos paraît singulier. Comment peut-on se reposer sans s'arrêter? On se repose aussi en ralentissant le pas et même en restant debout. La prononciation, si elle demeure sur la même syllabe, se défatigue, elle repart ensuite allégrement pour attaquer les mots qui suivent, surtout lorsqu'elle reprend par une syllabe atone ou muette. Il y a un grand avantage rythmique à varier les deux sortes de repos.

F. — Évolution, élimination ou maintien de la césure

L'évolution dans le passé résulte de ce que nous avons déjà exposé. La première césure, la plus complète, du reste, a été en français celle psychologique, correspondant d'ailleurs à l'antique état du parallélisme; le *sens*, le *son*, le *mot*, tout s'arrête à la fois dans un repos unique, c'est la césure classique. Puis, sous l'action de l'école romantique, la césure médiane de l'alexandrin devient lexicologique; on doit s'arrêter à la fin d'un mot, mais ce mot n'a pas besoin de terminer

une pensée ; il existe bien ailleurs dans le vers des 'césures psychologiques, mais comme elles n'ont pas de place fixe, elles ne sont pas de véritables césures. Cependant quelques-unes se fixent, par exemple, dans l'alexandrin après la quatrième et la huitième syllabe ; le trimètre est né, mais cependant la césure lexicologique demeure au milieu, puis finit par disparaître.

L'évolution n'est pas terminée. Le vers se resserre de plus en plus, de telle sorte que les interstices entre ses diverses parties s'effacent. Avec la coupe trimétrique, la suture médiane a même perdu sa trace. On va se contenter de césures phonétiques ; c'est-à-dire que le repos par insistance va remplacer le repos par silence. Nous ne pouvons qu'approuver cette substitution, elle rend le vers mieux rythmé, surtout lorsqu'il y a une alternance entre tous ces genres de césure. Nous croyons que cette substitution ira s'étendant de plus en plus et que la versification française imitera sur ce point la versification italienne.

Faut-il aller plus loin et supprimer toute césure comme surannée, le vers n'ayant plus besoin de son appui?

Une école contemporaine le prétend et de fait supprime toute césure dans ses vers ; c'est l'école dite décadente.

Par exemple ces vers de 11 syllabes de Verlaine.

4 + 7	*Ce poète — dans un désolé silence*
6 + 5	*Sans plus se rebeller — contre aucune loi,*
4 + 7	*Sans invoquer — dès lors aucune clémence*
6 + 6	*Comme un vieil enfant, — regarde devant soi.*

Il y a des *incises*, mais la césure ne se trouvant jamais à la même place, cela équivaut au manque de césure.

On a introduit cette absence de césure, même dans le vieil alexandrin.

Les vers ci-dessus cités ne restent-ils pas des vers ? Oui, lorsqu'ils ont réunis en quatrain, parce que la rime les unit et les distingue à la fois et que chacun dans sa totalité possède le même nombre de syllabes. Mais chacun séparé peut-il former un vers? Non, parce qu'alors rien ne le distingue de la prose, et ne crée en lui deux parties symétriques. Il ne devient un vers que quand la césure le partage en deux parties égales, ou bien en deux parties inégales, mais telles que l'usage les a consacrées pour un vers de ce nombre de syllabes et auxquelles l'oreille s'est habituée. Enfin, même en supposant un groupe de vers, le rythme est moins complet que lorsqu'il existe une césure régu-

lière et symétrique. On s'approche de la prose rythmée dont nous parlerons dans un chapitre spécial.

Au contraire, nous pensons qu'il y aurait avantage à introduire la césure là où elle est tombée en désuétude, pour obtenir certains effets, par exemple, dans l'octosyllabe. Il l'avait à son origine, c'est à tort qu'on ne l'a pas conservé tel, comme variété. Nous avons déjà donné des exemples de ce rythme qui redeviendrait nouveau.

Et l'enfant dort — et le chant cesse,
La mère entou — re l'oreiller ;
Ne voulant pas — le réveiller,
De son regard — elle caresse.

Telle est la césure ou le repos au milieu ou dans le cours du vers ; il nous reste à dire quelques mots de la césure finale ou de la fin du vers, ou plus exactement de la césure entre deux vers, et de celle entre les strophes.

2° DE LA CÉSURE ENTRE DEUX VERS ET DE L'ENJAMBEMENT

Si le repos à l'hémistiche est nécessaire, combien plus celui à la fin du vers qui semble devoir être marqué par un point, au moins par une virgule ! Il faut non seulement que le vers se termine par un mot entier, mais aussi que le sens soit arrêté d'une manière plus ou moins complète. C'est ce qu'a voulu le vers français classique. Cependant cette règle n'a pas toujours été observée, et de même que dans le système romantique l'arrêt du sens s'est fait souvent en deçà ou au-delà de l'hémistiche, le plus souvent au delà, de même le sens ne s'est pas terminé à la fin du vers, mais après plusieurs mots du vers suivant ; il y a eu désaccord entre l'arrêt phonétique marqué par la rime et l'arrêt psychologique, désaccord momentané qui se résolvait à la fin du vers suivant où les deux repos concordaient cette fois ; cette situation particulière s'appelle l'enjambement.

L'*enjambement* était très fréquent chez les poètes latins, on peut même dire qu'il était habituel. Le principe de cette versification, contraire à celui de la nôtre, surtout de notre versification classique, était qu'il doit y avoir une harmonie discordante que nous avons déjà remarquée dans la césure. On alternait entre les deux repos, ce qui contribuait à l'harmonie et à la progression du vers ; en effet le repos phonétique sans l'autre pousse à continuer la phrase, jusqu'à ce que

le vers s'arrête, et à son tour celui-ci s'arrêtant sans repos rythmique phonétique, on est poussé de nouveau jusqu'à ce dernier, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'à un moment donné des deux repos coïncident. C'est un fait bien digne de remarque que le vers latin suit le même système que le vers français romantique, tandis que le vers français classique suit un système tout opposé.

Celui du rythme latin est tellement net à cet égard que le mot rejeté sur le vers suivant est souvent un monosyllabe ou un dissyllabe trochaïque, cas dans lesquels l'enjambement est plus fréquent et sert d'ailleurs à produire un effet poétique particulier ; mais le plus souvent le mot rejeté constitue un dactyle ou un dactyle plus une longue, ou une césure penthémimère tout entière, ou enfin une césure hephthémimère, ce qui prolonge la phrase jusque dans la dernière partie du vers suivant. Le poète doit d'ailleurs avoir soin de varier l'étendue de ses enjambements ; autrement, la fin de l'incise psychologique tomberait toujours au même endroit, ce qui précisément ne doit pas avoir lieu, et c'est justement une nouvelle ressemblance entre l'enjambement latin et celui de la versification romantique française. La césure phonétique doit avoir une place fixe ; celle psychologique, une place variée, comme la pensée elle-même, ce qui d'ailleurs augmente le contraste. On affecte de séparer le substantif de son adjectif, l'un est dans un vers, l'autre dans l'autre.

En voici quelques exemples que nous donnons, quoique nous ne traitions pas ici de la versification latine, parce qu'ils font mieux comprendre le système romantique français.

Cœperat humenti cœlum subtegere palla
Nox, et cœruleum terris infuderat umbram
(St.)
Infestisque obvia signis.
Signa, pares aquilas, et pila minantia pilis,
(L.)
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
Littora (V.)
tot adire labores
Impulerit (V.)
Necdum etiam causæ irarum sævique dolores
Exciderant animo (V.)
Quam Juno fertur terris magis omnibus unam
Posthabita coluisse Samo (V.)

Ce n'est qu'à la fin du vers suivant ou même de toute une période de vers qu'il y a coïncidence entre les deux repos.

La versification ancienne française connaissait l'enjambement et Ronsard le pratiquait très souvent.

> Hélas ! prends donc mon cœur avecque cette paire
> *De ramiers que je t'offre.....*
> Et le banc périlleux qui se trouve parmi
> *Les eaux*
> Cette nymphe royale est digne qu'on lui dresse
> *Des autels.* (Ronsard.)

> Mais puisque c'est le temps, méprisant les rumeurs
> *Du peuple* (Régnier.)

Et beaucoup d'autres.

C'est Malherbe qui semble l'avoir proscrit et tous les poètes classiques l'ont évité.

Ils l'admettaient quelquefois, mais dans des cas très rares, lorsqu'il doit y avoir suspension ou interruption dans le sens.

> Est-ce un frère ? est-ce vous dont la témérité
> *S'imagine?...* Apaisez ce courroux emporté.

Les poètes romantiques, à partir de Victor Hugo, non-seulement ont toléré l'enjambement, mais l'ont mis en honneur ; c'était, du reste, la conséquence de leur système d'enjambement de la phrase sur la césure de l'hémistiche. Ils avaient eu sur ce point un précurseur dans un poète du XVIIe siècle, la Fontaine, qui en fait un grand usage.

> Tenez, la cour vous donne à chacun une écaille
> *Sans dépens.*
> Mais je suis attachée, et si j'eusse eu pour maître
> *Un serpent*, eut-il su jamais pousser si loin
> *L'ingratitude.*

Dans le style comique on l'employait aussi, témoins ces vers de Racine dans *les plaideurs :*

> Puis donc qu'on nous permet de prendre
> *Haleine.*
> Mais j'aperçois venir madame la Comtesse
> *De Pinbèche*

Mais c'était précisément ridiculiser l'emjambement.

La cause de ce système proscrit fut reprise à la fin du XVIIIe siècle par Chénier.

> Une plaie, ardente, envenimée,
> *Me ronge...*
> Sous l'effort de Nessus, la table du repas
> *Roule*

Ce rejet monosyllabique est des plus hardis.

La voie était donc ouverte lorsque Victor Hugo y entra et érigea l'enjambement en principe.

> J'entends ce qu'entendit Rabelais; je vois rire
> *Et pleurer.* (Contemplations).

> L'éclair, comme un coursier à la pâle crinière
> *Passa;* la foudre en char retentissait derrière (Sainte-Beuve).

> Cousu d'or comme un paon, frais et joyeux comme une
> *Aile de papillon.* (De Musset).

Ici l'enjambement est trop hardi, le vers finit par un proclitique.

> Le matin, murmurant une sainte parole,
> *Souriait.* (Hugo).

> A côté d'un torrent qui dans les pierres coule,
> *Un sépulcre.* (Hugo).

> Ses pieds nus, ses genoux que sa robe décèle
> *S'élancent.* (De Vigny).

Il existe un enjambement plus hardi usité seulement chez nos vieux poètes.

Pour être complet nous devons le décrire.

Jusqu'ici nous avons relevé des enjambements au moyen desquels le sens continuait à courir d'un vers à l'autre. C'est l'enjambement psychologique ; il est analogue à la césure déplacée du milieu du vers en deçà ou en delà, mais en conservant au milieu un repos marqué par un mot accentué.

Mais, de même que dans le vers la dépendance de la césure peut être plus hardi, que par exemple l'hémistiche peut finir par un enclitique ou un proclitique, par une fin de mot, quand même ce mot ne serait pas accentué, de même le vers peut finir par un mot proclitique ; ce

procédé est vicieux, celui trouvé dans l'intérieur du vers l'était bien aussi, mais il est curieux de le constater, car il y a là un enjambement renforcé.

En voici quelques exemples :

N'i a nul d'aus deus qui n'ait *un*
Baston cornu de Cornelier. (Ch. Lyon, 5506).

Dou roi qui ce plaist basti *en*
Bon repos soit hui mise l'âme. (Barb. et M., I, 328).

Quant ving la, or oiiés c'or *m'i*
Avait ; les fui, si m'endormi. (B. Cond. 230).

On est allé plus loin, et le vers peut se terminer au milieu d'un mot, même sur la partie non accentuée de ce mot, ce qui dépasse le système de la césure phonétique. En voici de curieux exemples :

N'onc preteris presens n'i *fu*,
Et si vous redi que li *fu-*
turs ni avra ja mes présence. (Rose, 20956).

Mais la matière pas de liege
Ne fut de quoy elle estoit faite,
Ains de blanc yvoire *parfaite-*
ment belle fu. (Chemin de l'est. 2272).

Tel est l'enjambement. Il est de deux sortes : celui purement mécanique et rythmique ; celui qui devient fonctionnel et qui crée une harmonie différée.

Le premier est celui de nos vieux poètes Il pratique le rejet de vers à vers à tout propos, dans le seul but d'éviter la monotonie qu'il y a à faire toujours coïncider tous les repos à la fin du vers, dans celui de créer entre les deux repos, le psychologique et le phonétique, l'harmonie discordante ou différée que nous avons décrite à propos de la césure. Cette intention ne fut pas comprise, et l'enjambement fut aboli, comme diminuant la force d'arrêt de la fin du vers.

Lorsqu'il fut repris, ce fut dans une autre intention ; et ici le système romantique se rapproche encore du procédé gréco-latin. On chercha à en tirer des effets ; cependant le point de vue purement rythmique ne fut pas oublié. Lorsque Victor Hugo rejeta un ou plusieurs mots du premier vers sur le second, il voulait créer matériellement l'harmonie

différée, mais recherchait en même temps un effet pyschologique ou poétique consistant dans la mise en relief d'un ou de plusieurs mots plus importants. C'est cet effet qu'on obtient dans la prose en intervertissant l'ordre habituel des mots dans la proposition et en mettant en tête celui qu'on veut faire remarquer. Ici le mot à placer en vedette l'est au commencement du second vers, il y est détaché de ce qui suit, ce qui lui donne un grand poids ; aussi le rejet le plus sensible est-il celui d'un monosyllabe. Il en résulte souvent une sorte d'harmonie imitative, non pas d'une imitation objective, mais d'une imitation subjective, correspondant au sentiment. Les latins avaient d'ailleurs poussé cet effet plus loin peut-être que nos romantiques.

Ce qui était mécanique chez nos anciens poètes est devenu ainsi fonctionnel chez ceux contemporains.

3° DE LA CÉSURE ENTRE DEUX STROPHES OU DE LA CÉSURE STROPHIQUE

Les strophes doivent se détacher nettement les unes les autres de même que les vers et les hémistiches ; quoique ce nom ne soit pas usuel, il y a donc une véritable césure strophique, un repos à la fin de chaque strophe. La phrase doit s'y terminer et le sens ne peut pas se prolonger d'une strophe à l'autre en enjambant. Cela semble si naturel que c'est comme un truisme. Cependant cette vérité rythmique est loin d'être absolue et même elle n'existait pas à l'origine. Dans la lyrique grecque, on enjambait sans cesse de strophe à strophe ; le sens ne s'y arrêtait pas, et quelquefois même un vers ne se terminait non par un mot, mais par le milieu d'un mot, ce qui déroute toutes nos idées.

Il suffit de citer le cinquième Olympiade de Pindare.

Strophe.

ὑψηλὰν αρετὰν καί στεφνωνά ἄωτον γλυκον
τὼν Ὀυλυμπία Ὠκεανεὺ θυκατερ,
Χαρὸια γελανεὶ
ἀκαμαντόποδος π' ἀπήνας δέκευ
ψαυμιος τε δὼρά

Antistrophe.

ὃς, τάν σάν πόλιν αὔξων Καμάρινα, λαοτροφον,
Βωμούς ἐξ διδύμους ἔγεραρεν έορ
ταίσ θεων μεκισταις
ὑπό βουτυσίαις, ἀεθλων τέ πεμ-
πταμέροις ἁμιλλαισ,

Epode.

ιπποις etc.

La même structure est fréquente dans la strophe latine, par exemple, dans les odes d'Horace.

Dans la poésie française, les stances, au contraire, terminent la phrase lorsqu'elles finissent ; il en est de même chez les poètes classiques ; ceci est d'ailleurs conforme au système classique tout entier, où il n'y a pas de désaccord, même momentané, entre tous les repos.

Cependant quelquefois le sens ne finit pas avec la strophe, soit qu'on cherche à produire un effet avec cette coupe spéciale, soit que cette intention soit absente.

Le plus souvent alors les deux stances sont séparées par un point et virgule, de sorte qu'elles contiennent des membres de phrases bien distincts, comme dans Rousseau :

Déesse des héros, etc.
Toi qu'ils ne verront point que nul n'a jamais vue,
Et dont pour les vivants la faveur suspendue
Ne s'accorde qu'aux morts;
Vierge non encore née, en qui tout doit renaître, etc.

Mais quelquefois le rejet est plus hardi.

Il faut citer surtout ce célèbre enjambement strophique de Chénier dans le Jeu de paume :

Et de ces grands tombeaux, la belle Liberté,
Altière, étincelante, armée,

Comme une triple foudre éclate au haut des cieux,
Trois couleurs dans sa main agile
Flottent en long drapeau.

Nous ne sachons pas que l'école romantique ait spécialement cultivé l'enjambement strophique pour lui faire produire des effets spéciaux.

Telles sont les trois sortes de césure, et par contre les trois sortes d'enjambement, ceux de l'hémistiche, ceux du vers, ceux de la strophe. Ce qui est curieux, c'est que le système le plus libre, celui de l'enjambement, se retrouve et à l'origine du rythme, et lors de son plein développement, avec cette seule différence que dans le premier cas il est mécanique, et que dans le second il se dirige vers certains effets ; c'est le système rigoureux, celui de la césure complète, qui règne à l'époque dite classique, c'est-à-dire celle que certains considèrent comme l'apogée du rythme et de la poésie, et qui, au contraire, n'en est que la période troisième et médiane, non l'aboutissement

C'est le *point de virement* sur lequel pivote la transformation du système classique au système romantique : c'est le principe essentiel. Sans doute, l'école romantique a intronisé aussi la rime riche, mais ce n'est que la conséquence de la révolution accomplie dans la césure. Lorsque les repos de cette nature ne coïncident plus avec la fin du vers, que le sens continue à courir lorsque le son se repose, la pause est moins marquée dans l'ensemble, il faut la renforcer par l'élément phonétique, en exigeant la rime finale avec la consonne d'appui. La rime pauvre, la simple assonance ne marqueraient pas suffisamment la fin du vers privé de la ponctuation ordinaire du point terminal.

Qu'il ait lieu d'hémistiche à hémistiche, ou de vers à vers, ou de stance à stance, l'enjambement ne doit pas être incessant, il romprait le rythme ; d'ailleurs, c'est une harmonie différée et celle-ci doit se résoudre du temps en temps en une harmonie complète, et cela par définition même En outre, il doit toujours être justifié par un autre effet à produire Il y a entre la versification et la poésie, quoique très distinctes, un lien étroit ; tel rythme convient à tel sentiment. C'est une harmonie qu'on appelle harmonie imitative, faute de meilleure expression, c'est tout simplement une harmonie qui existe, non matériellement par des sons, mais par des mouvements parallèles, les mouvements de l'esprit.

C'est ainsi que le rejet d'un seul mot soit sur le second hémistiche, soit sur le second vers, non seulement met ce mot en vedette, mais provoque une expression de surprise, si ce mot était inattendu, et annonce une pensée grave, quelque chose d'insolite ; c'est un mot qui se tient debout parmi tous les autres, qui est comme la note dominante.

C'est surtout l'enjambement de vers à vers qui produit ce résultat.

Soudain le flot liquide élevé dans les airs
Retombe en noir limon, bouillonne sur les mers.

(DELILLE.)

SECONDE SECTION

DE L'EMPLOI POÉTIQUE DE LA CÉSURE, DE LA FIN DU VERS, DE LA FIN DE LA STANCE, ET DE L'ENJAMBEMENT SUR CES TROIS REPOS

Il s'agit de l'union entre la *versification* et la *poésie*, et de l'effet poétique qu'on peut tirer de la place normale ou du déplacement de ces trois repos. L'effet est toujours une *harmonie imitative*, soit *objective*, soit *subjective*.

1° DE L'EMPLOI POÉTIQUE DE LA CÉSURE

Il s'agit de l'effet produit par la place de certains mots importants à la césure normale, ou par le déplacement de celle-ci.

Régulièrement le vers latin doit avoir, à défaut de la césure penthémimère, deux césures, celle héphthémimère de trois pieds et demi, et celle trihémimère. Eh bien, on peut supprimer la seconde lorsqu'on veut exprimer un mouvement précipité. Il y a là de l'harmonie imitative objective, sans imitation du son, par imitation du mouvement. C'est précisément la rapidité de la prononciation qui rend une seule césure suffisante.

Idem omnes simul ardor habet — rapiuntque, ruuntque,
Littora deseruere, latet — sub classibus æquor. (V.)

Namque agor ut per plana citus — sola verbere turbo. (TIB.)

Pour obtenir un autre effet d'harmonie imitative optique, on emploie le manque de césure ; il en résulte un mouvement continu et prolongé avec des fluctuations, mais sans interruption.

Avant l'orage.

Continuò, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et — aridus altis
Montibus audiri fragor.

L'introduction d'une césure au même pied produit un effet puissant, comme dans ce vers célèbre.

Sternitur exanimis que tremens procumbit humi — bos

Et dans cet autre.

Vertitur interea cœlum et ruit Oceano — nox...
Parturiunt montes, nascitur ridiculus — suus.

Il en est de même en français. La place de la césure correspond au sentiment poétique. Cela dérive de ce principe que le mot placé à la césure prend une importance toute particulière.

L'onde approche, se brise — et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.... (R.)

Le taureau frappé d'un coup mortel
Beugle, chancelle et tombe — aux marches de l'autel. (Roucher.)

On peut obtenir un autre effet en affaiblissant la fin de l'hémistiche, et en établissant en dehors une césure psychique libre au commencement du vers ; on touche alors souvent à l'enjambement.

Son corps roule — emporté par la vague en fureur....
J'entre. — Le peuple fuit, le sacrifice cesse....
Il monte, — il a déjà de ses mains triomphantes....
Mes jours sont en tes mains, touche-les ; — ta justice
C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice...
Le peuple et le soldat, tout fuyait — une femme
S'élance....
Mais il ne s'agit plus de vivre — il faut régner.

Mais c'est l'école romantique qui a tiré de sa nouvelle césure de puissants effets.

Il souriait au faible enfant — et l'appelait....
Sombre sous les rois — comme une mer sous les vents....
Ayez pitié — je n'ai pas mangé — je vous jure.... (Manuel.)

Je m'éveille — il avait une épée — et me dit....
Rien n'existe — le ciel est creux — l'être est un songe....
Je te perds — une plaie ardente — envenimée.... (Chems.)

2° DE L'EMPLOI POÉTIQUE DE L'ENJAMBEMENT

Le rejet d'un mot ou de quelques mots d'un vers sur l'autre produit l'effet d'attirer l'attention sur eux, de les mettre en vedette.

En latin, cet effet se complique ou plutot se varie suivant la quantité des mots ainsi rejetés et les pieds qu'ils forment isolés des mots suivants par la suspension. Ainsi, par exemple, si ce mot forme un trochée, une longue, plus une brève, il ne pourra former un dactyle dans l'hexamètre qu'avec le concours de la première brève du mot suivant. La suspension entre deux brèves marquera la surprise, par exemple.

At mater sonitum thalamo sub fluminis alti
Sensit.

Si le mot rejeté forme un spondée, il en résultera une impression de pesanteur.

Vox quoque per lucos vulgò exaudita silentes.
Ingens.

Extinctum nymphæ crudeli funere Daphnin.
Flebant.

Le rejet du dactyle donne une impression de rapidité.

Dixerat, et toto connixus corpore, ferrum.
Conjicit.

La molosse (trois longues) rejeté sur le vers suivant donne une sensation de très grande pesanteur.

Jacuitque per antrum
Immensus.

Le rejet d'un dactyle plus un trochée donne une rapidité extraordinaire.

Nonne vides, quùm precipiti certamine campum
Corripuere, ruuntque effusi carcere currus.

Ces exemples suffisent ; le rejet en français a aussi une grande importance, comme effet, quoique cet effet ne se double plus de celui de la quantité syllabique. Il s'agit seulement de la mise en vedette. Mais

l'effet diffère suivant la longueur du rejet, et aussi suivant le poids des syllabes. Plus le rejet est long, plus son effet est puissant ; celui d'un monosyllabe l'emporte sur les autres.

Soudain le mont liquide élevé dans les airs,
Retombe.
Il marche et près de lui le peuple entier des mers
Bondit.
L'Amour au front vermeil.
Se cache

Et chez les Romantiques.

L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort
Crie....
Et d'une voix encore
Tremblante.

Sans compter les exemples innombrables d'Hugo.

3° DE L'EMPLOI POÉTIQUE DE L'ENJAMBEMENT STROPHIQUE

Nous ne le rappelons ici que pour ordre ; cet enjambement est rare, celui que nous avons cité d'André Chénier réalise justement cet effet au plus haut point.

Tel est l'effet poétique qu'on peut retirer de l'enjambement soit sur l'hémistiche, soit sur le vers, soit sur la strophe ; il consiste en une harmonie initiative subjective très marquée, et aussi en une objective, soit auditive, soit optique.

CHAPITRE VIII

DE LA RIME

C'est en français le point culminant de la versification. Le vers blanc, sans rime ni assonance, peut sans doute exister, et il n'est pas dépourvu de tout emploi et de tout charme ; la césure entre les deux hémistiches suffit pour le constituer, et beaucoup de vers isolés sont cités comme sentences et sans former un couple ou distique, ils frappent l'oreille ou la pensée et leur valeur versuelle ne peut être méconnue, grâce à la correspondance des deux hémistiches ; mais à ce point de vue même, le vers-proverbe si usité dans la conversation populaire, même aujourd'hui, s'il repose sur l'assonance, est plus frappant encore et plus complet quant au rythme.

Cependant beaucoup de versifications, toutes celles qui se mesurent sur la quantité syllabique, ignorent la rime, parce qu'elles ont un instrument plus parfait et qui se suffit à lui-même ; mais elles marquent la fin du vers, laquelle doit ressortir, par un moyen nouveau qui tranche sur celui habituel, à savoir par un rythme accentuel substitué tout à coup à un rythme purement qualitatif, c'est ce qui a lieu en latin et en grec, au moins dans l'hexamètre, pour le dactyle et le spondée finals, à la fois qualitatifs et quantitatifs. Mais, lorsqu'au système de la quantité s'est trouvé substitué, à la suite de la conversion de l'accent d'élévation, un accent d'intensité, le rythme accentuel dont les divisions étaient moins régulières, le besoin se fit sentir de marquer la fin du vers par la rime, et en même temps, il serait trop long de la démontrer ici, l'accent d'intensité reposant sur la dernière syllabe dans le rythme ascendant français amena mécaniquement une identité de son entre les deux finales de deux vers consécutifs ; dès lors, l'assonance était née et ne devra plus perdre ses droits.

La rime, au moins sous cette dernière forme, est un élément essentiel, et peut-être le plus important de la versification française. Elle lui donne, à côté de la mesure et de l'euphonie apportés par d'autres

éléments, la sonorité ; c'est ce qui fait qu'on exige d'elle une grande richesse. Cependant au premier abord et quand on la compare à l'absence de rimes que présentent d'autres versifications tout aussi poétiques, on ne peut se défendre de cette impression que ce moyen rythmique semble un peu puéril. Pourquoi s'ingénier péniblement parfois à trouver un mot qui ait une identité finale avec un autre mot, sans lui ressembler en rien par le sens, bien plus, en évitant cette dernière ressemblance ; n'y a-t-il pas là un jeu analogue à celui des bouts rimés et indigne de la poésie ? Si la rime devient très riche, ne s'approche-t-on même pas du calembourg ? Combien plus naturelle la versification qui ne consiste que dans la cadence du langage perfectionnée par une suite d'alternances de longues et de brèves, de syllabes toniques et de syllabes atones ! Mais, la rime une fois trouvée, on ne peut méconnaître son profond effet ; l'oreille la cherche, l'attend, l'absorbe avec un plaisir acoustique qui double le plaisir esthétique ; elle donne au vers le timbre qui lui manque. Elle n'est donc point artificielle, quoique le mode de l'obtenir le soit quelquefois, mais naturelle et opérante au plus haut degré. Nous verrons tout à l'heure pourquoi.

L'assonance n'est qu'une rime moins parfaite consistant en une seule voyelle ou diphthongue, non doublée d'une consonne précédente ou suivante; elle est à l'opposite de l'allitération qui n'est qu'une rime de consonnes initiales. Son rôle historique est très grand.

Il faut distinguer plusieurs sortes d'assonances ; une seule appartient au premier chapitre, en sa qualité de rime rudimentaire.

L'assonance peut être située soit à la *fin*, soit dans le *corps* du vers.

Dans le premier cas, elle peut consister, une *rime imparfaite* en une rime pauvre, c'est lorsque la voyelle qui assone est finale et qu'elle n'est pas précédée d'une consonne d'appui rimant aussi, par exemple, dans les deux mots *effroi* et *aloi*. C'est le premier genre, celui que nous trouvons encore dans la versification actuelle négligée, et qui était parfaitement admis comme suffisant dans celle des XVIIe et XVIIIe siècles.

L'autre en usage dans l'ancienne versification, et qui règle la fin du vers dans la chanson de Roland consiste à faire rimer, même dans la rime féminine, les simples voyelles, sans se préoccuper de la consonne qui les suit, ce que le rythme du XVIIe et du XVIIIe siècles n'aurait pas plus admis que le nôtre. En vertu de ce système *formidable* rime avec *spectacle*, *paisible* rime avec *hydre*, *peinture* rime avec *minuscule*.

Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque l'assonance existe non entre deux fins de vers, mais dans l'intérieur d'un vers entre deux mots, elle n'a plus la fonction rythmique de constituer l'unité du vers, mais celle psychologique de produire un effet d'harmonie imitative, même la répétition peut dépasser la réduplication. Quelquefois cependant son rôle devient rythmique et elle sert à relier ensemble deux hémistiches. Nous ne nous occuperons pas ici de cette assonance, mais lui consacrerons un chapitre spécial. Quelquefois elle se réunit à l'allitération de manière à former une consonnance syllabique entière.

Il s'agit en ce moment soit de la rime pleine à ses différents degrés, soit de l'assonance finale en tenant lieu.

Dans le présent chapitre nous étudierons successivement :

1° Le *rôle* de la rime dans la versification et ses *effets*

2° Les *diverses sortes* de rimes : rime *phonétique*, rime *lexicologique*, rime *psychologique*.

3° Les *diverses unités* que sert à constituer la rime : hémistiche, vers, strophe, poëme.

4° Les *degrés* d'intensité de la rime : rime proprement dite suffisante, rime riche, simple assonance.

5° Les divers *points de vue* auxquels la rime peut être appréciée : 1° rime pour l'oreille, 2° rime pour les yeux, 3° rime à la fois pour l'oreille et pour les yeux.

6° La *fréquence* de répétition de la rime.

7° La rime *actuelle* et celle *virtuelle* remplacée par sa sensation.

8° La rime *immédiate* et la rime *retardée*.

9° La rime *masculine* et la rime *féminine*

1° DU ROLE ET DES EFFETS DE LA RIME

On s'est efforcé d'expliquer et de justifier, pour ainsi dire, la rime du reproche de puérilité qu'on pourrait lui adresser, et on en a surtout dans ce but fait ressortir l'utilité que cependant ne visent point d'abord les divers phénomènes linguistiques et rythmiques ; ils se produisent *mécaniquement* par la force des choses, et ce n'est que plus tard qu'on emploie à dessein les ressources qu'ils peuvent fournir.

Les causes téléo-logiques sont bien postérieures en date aux causes efficientes. On peut en faire une fois de plus l'observation ici. Sans doute, l'emploi le plus essentiel de la rime est celui qu'on a souvent signalé, de marquer puissamment la fin du vers, de manière à le distinguer

du vers suivant. Notre versification n'ayant pas, par exemple, le dactyle et le spondée qui différencient la fin de l'hexamètre latin de ses autres parties, et qu'on retrouve symétriquement à la fin du vers suivant, la rime vient remplir le même office. C'est un point renforcé qu'on place au bout de la ligne. Personne ne pourra l'ignorer, le vers est fini, on va passer au vers suivant. Aussi, lorsque l'école romantique a, au moyen de l'enjambement, affaibli l'arrêt de la phrase, elle a pensé qu'à la fin du vers il était d'autant plus nécessaire de marquer plus énergiquement cette fin par un moyen phonétique et a substitué la rime riche à la rime suffisante. Cette compensation s'est faite instinctivement et n'a pas été le résultat d'un calcul.

C'est en vertu du même principe qu'on défend de faire rimer entre eux les deux hémistiches d'un vers. Par cette rime interne la rime externe s'affaiblit et surtout on ne reconnaît plus nettement la fin du vers, le but auquel on emploie d'ordinaire la rime se trouve ainsi manqué. Tel est bien, en effet, un des résultats pratiques de la rime, et celui qui domine : elle est un élément, nécessaire chez nous, de la structure du vers, ou plutôt, du couple de vers, car la rime ne peut agir sur un vers isolé, elle détache la fraction de phrase poétique des autres fractions, elle marque l'incise.

Bien plus, non seulement elle permet l'enjambement, impossible sans elle, mais elle autorise à désintégrer l'unité intérieure du vers, la symétrie des hémistiches, parce qu'en fin de compte on s'y retrouve toujours et que, dans un vers court, on peut grâce à elle supprimer la césure. A ce point de vue, plus la rime sera riche, plus la fin du vers sera marquée ; l'assonance, au contraire, laissera la limite indécise.

Mais cette raison d'être qui est peut-être la plus rationnelle, n'est point cependant celle primitive, celle instinctive, qui est en même temps beaucoup plus élevée.

L'oreille a une propension à revenir à l'audition d'un même son ou d'un son analogue au bout d'un certain temps. Cette vérité est incontestable en musique, où elle forme une des lois de la composition. Elle ne l'est pas moins dans le langage, et surtout dans ce langage affiné qui constitue le vers. De même, par une correspondance mystérieuse, l'esprit aime, après un long détour, à revenir à la même idée. Et ce n'est pas seulement un retour final que recherchent l'oreille et l'esprit. Il faut que, de temps en temps, de place en place, l'idée dominante et le son dominant reviennent, forment un *leit motiv*, imposent leur unité. Plus ce retour est fréquent, plus l'oreille sera flattée. Mais

il faut cependant une certaine attente pour qu'elle puisse le désirer. Telle est l'origine du refrain dans le poème. Telle est celle aussi de la rime dans le couple de vers. Sans doute, ce besoin de retour peut être satisfait d'autre manière, par exemple, par la symétrie finale des diverses périodes d'un dessein rythmique, soit quantitatif, soit accentuel.

En plaçant régulièrement à la fin du vers, soit un dactycle, soit un spondée, soit tel autre pied déterminé, non seulement on en marque ainsi la fin, mais on cause un *leit motiv* mécanique et phonétique. Cependant, ce dessin rythmique est moins puissant que le retour du même son. C'est ce dernier qui est vraiment musical, qui frappe directement l'ouïe et en même temps l'esprit, ou plutôt le sentiment. On sait combien un son musical, ou une chanson entière, ou son refrain, lorsque les circonstances les ont liés à une émotion concrète, ont la faculté de ressusciter ensuite cette émotion qu'elles conservent. Qu'un vers frappant se termine par une sonorité marquée, cette sonorité se répétant à distance rappellera l'idée suggérée, et ainsi le lien d'unité, d'acoustique qu'il était, deviendra psychologique. Telle est certainement la double impression causée par la rime, il en résulte le plaisir esthétique que nous trouvons au souvenir ou retour, celui musical résultant d'un accord, celui tout psychique, du sentiment répété. A ce point de vue, les versifications modernes, inférieures sur d'autres points, sont supérieures à celles antiques. Un sentiment profond, mélancolique, s'attache à l'emploi de la rime et en même temps elle donne au vers une vivacité, une vie que le dessin rythmique seul ne peut lui communiquer.

Telle est la raison première de ce phénomène rythmique, elle est d'ailleurs toute mécanique, nul peuple ne l'a consciemment sentie. La rime, latente dans la sensation musicale, s'est manifestée lorsque l'accent d'élévation s'est converti en accent d'intensité. Alors la dernière syllabe accentuelle du vers s'est exaltée, elle est mise dans un tel relief qu'elle a suscité un écho à la fin du vers suivant, et par une induction, une attraction irrésistible, a commencé à l'émouvoir, à solliciter, à obtenir l'assimilation de sa dernière syllabe. L'occasion attendue a déterminé la rime. Mais celle-ci existait déjà *en potentiel* dans ce principe harmonique qui veut le retour à des places marquées et symétriques, de sons identiques, ou en musique, de sons présentant les mêmes harmoniques que certains autres.

A la faveur de cette occasion que nous ne pouvons ici plus longtemps décrire, parce que nous passerions du domaine de la rythmique dans celui de la linguistique générale, l'instinct phonétique qui cons-

titue la rime s'est développé, et avec lui tout le groupe des retours psychologiques, qui est parallèle, s'est éveillé à son tour, et comme nous le verrons, à côté de la rime phonétique est apparue la rime psychique qui a la même racine et qui se relie au phénomène du retour en arrière par le souvenir. Elle consiste à ramener à des endroits symétriques, non plus ou non seulement le même son, mais aussi le même mot, la même idée frappante guidant tout le poème. Cette rime, moins usitée que l'autre, possède aussi des effets frappants. Mais son domaine d'application n'est pas le même, du moins en général ; tandis que la rime phonétique est *versuelle*, celle psychique est *strophique*.

Telles sont les deux fonctions principales de la rime : 1° une *consciente* et cherchée qui consiste à *marquer fortement la fin du vers* pour le distinguer du suivant ; 2° une *inconsciente* et *mécanique* qui est celle de *retour*, d'écho, de ressouvenir du même son ou de la même idée.

Mais il y en a d'autres accessoires, et en les indiquant nous montrerons par là même quelques-unes des conditions de la rime.

De ce que la rime a pour but de mettre la fin du vers en relief, et cela au point de vue phonétique, de manière à en faire un véritable sommet, de sorte que le poème se compose de parties planes, pour ainsi dire, qui constituent le corps du vers, de sommets peu élevés marqués par la coupure et le repos de l'hémistiche et de sommets culminants qui résultent de la rime, il va suivre presque invisiblement que le mot mis en vedette au point de vue phonétique ne pourra pas ne pas être supérieur aux autres, au point de vue de la signification ; autrement il y aurait un désaccord pénible entre l'harmonie du son et celles de la pensée. Le mot frappé de la rime devra donc être un mot remarquable, en général, supérieur sous ce rapport aux autres mots du vers.

Il sera en relief aussi par la pensée. D'ailleurs, il se trouve à la fin et ainsi bien placé pour conclure. C'est ce qu'il fera, et plus la rime sera riche, plus le mot qui la porte devra être essentiel, car il serait choquant d'attirer l'attention sur celui qui serait insignifiant dans la phrase. Cela avait déjà lieu dans le vers grec ou latin, quand la fin du vers était marqué moins puissamment par le retour du dessin rythmique, à plus forte raison lorsque la rime est intervenue.

Tout poète conscient de la valeur de l'emploi du rythme observera ce principe qui n'est pas une règle, mais une loi. De cette manière, le vers procédant par gradation au point de vue psychologique, il sera

ascendant La rime rappellera sans cesse cette loi qui est naturelle et qui consiste à ne pas descendre jusqu'à la dernière syllabe, jusqu'à la rime elle-même, il faudra monter toujours en gravissant la pensée, d'idée en idée toujours plus haute. Voilà donc une qualité nouvelle donnée au vers par la rime, par voie indirecte.

Ce n'est pas tout, la rime a aussi pour effet d'activer la sensation poétique qui risque de s'éteindre dans la monotonie, par une impression de surprise qu'elle doit provoquer en vertu d'une loi remarquable qu'il importe d'étudier, elle se sert ainsi de correctif à elle-même. En effet, si elle a pour rôle principal de ramener un mot déjà entendu, une impression déjà ressentie, si ce retour continu qui contente l'oreille satisfait peut-être encore davantage à l'instinct de retour propre au sentiment, il n'en est pas moins vrai qu'il en résulte une certaine monotonie.

Celle-ci est plus sensible dans les poèmes à rimes plates. Les couples successifs de rimes masculines et de rimes féminines endorment l'oreille et quelquefois aussi l'esprit. La symétrie parfaite et continue donne au rythme trop d'uniformité. La rime a besoin d'une qualité nouvelle pour se compléter, ou à la longue elle annule elle-même son effet. Il faut que tout en marquant un retour, une assimilation complète d'un côté, elle porte cependant une divergence, ou différenciation, de l'autre. Elle le pourra, car elle a en mains deux éléments différents auxquels elle peut imprimer une marche contraire, l'élément phonétique et celui psychologique. Tandis que dans le premier elle établit une concordance, elle éveille une discordance dans le second, et c'est ce qui fait que le mouvement rythmique n'est pas arrêté dans son ensemble ; tandis que le premier s'arrête un moment ou même retourne en arrière, le second avance. Et en même temps la monotonie se trouve détruite, l'esprit reste en éveil, tandis que l'oreille se complaît dans le repos que l'écho lui procure.

Pratiquement, voici la réalisation de ce principe.

Il est tout d'abord défendu de faire rimer un mot avec lui-même ; cependant, au point de vue du retour du son, quoi de plus complet !

Mais alors cela serait trop complet ; il y aurait arrêt, et de plus la sensation ne serait éveillée par aucun élément divergent ; il n'y aurait aucune surprise. Il est défendu aussi de faire rimer des mots composés dérivant d'un mot simple commun : *science*, *conscience* : *patience*, *impatience* ; dans le premier cas cependant, le second mot présente un sens déjà nuancé. C'est qu'avec ces rimes, la concordance

de sens s'ajoutant à celle de son, il n'existerait plus aucun éveil, aucune surprise, il y aurait là une rime traînante, une identité ou une quasi identité, au lieu d'une ressemblance. Par le même motif, les mots en *ence*, en *ment*, en *tion* riment mal entre eux parce que, si la rime est excellente au point de vue phonétique, elle est trop complète ainsi au point de vue psychique, puisque les mots en *ment* dérivés de *mente* ont leur dernière partie identique quant au sens, au moins si l'on tient compte de l'étymologie. Ce n'est pas tout, au point de vue grammatical un certain nombre de mots terminés en *ment* sont des adverbes ; or, deux adverbes remplissant la même fonction grammaticale riment mal ensemble, il vaut mieux faire rimer un adverbe avec un substantif, parce qu'alors s'accuse une semi-divergence psychologique par l'emploi grammatical différent.

Cette observation est de la plus haute importance, nous aurons à en déduire les conséquences un peu plus loin. Dès que la rime a manqué cette condition essentielle, celle de la surprise, qui consiste à établir une divergence de sens, en même temps qu'une concordance de son, elle n'opère plus complètement ; sans doute, sa fonction inférieure est remplie, celle qui consiste à marquer la fin du vers, mais c'est tout ; elle ne procure plus le plaisir acoustique et le plaisir poétique réunis, une uniformité stagnante pénètre tout le poème, la fin du vers languit, retombe inerte, au lieu de s'élever, rien n'aiguise plus la sensation poétique.

2. — DIVERSES SORTES DE RIMES

L'étude du but et des fonctions de la rime vient de nous amener à découvrir que cette rime n'est pas unique, mais de plusieurs sortes.

Cette distinction est cependant toute nouvelle et n'a pas encore été relevée. On ne s'est jamais occupé que de celle qui consiste dans le retour du même son. L'autre qui apparaît cependant évidente n'a pas reçu cette appellation qui lui convient pourtant aussi bien qu'à la première.

En effet, le retour qui est le principe de la rime ne s'applique pas seulement au son, mais aussi à l'idée et n'est pas moins instinctif pour l'un que pour l'autre. Si la musique recherche dans l'ensemble d'un poème musical le *leit-motiv* et à la fin de diverses périodes, des sons concordants, le sentiment humain ne recherche pas moins le retour des mêmes impressions, et l'intelligence humaine dans la mé-

moire, le rappel des mêmes idées. D'où, à côté de la rime phonétique, la rime psychologique.

Cette dernière consiste soit dans le retour du même mot : *rime d'idée*, soit dans le retour de la même phrase : *rime de pensée* ; elle consiste aussi, mais plus rarement, dans le retour du même *dessin grammatical, rime grammaticale*.

Nous avons vu que la rime phonétique évite la concordance d'idées et repousse par conséquent la rime psychologique au même endroit ; qu'elle écarte aussi la rime grammaticale ; cela suffit pour marquer combien elles sont différentes. Quant à la rime psychologique, elle ne peut guère se passer d'une rime phonétique concordante, mais elle l'éteint par identité.

La rime psychologique ne se place pas d'ordinaire sur le même terrain que la rime phonétique, elle n'a pas tout-à-fait le même but ; elle s'en distingue sous plusieurs rapports, ce que nous allons observer, mais auparavant, il faut que nous donnions des exemples de cette rime.

C'est d'abord et surtout dans l'ensemble du poème qu'elle apparaît, ainsi que dans le poème à forme fixe. Elle forme aussi une des parties des strophes. Enfin on la rencontre même dans le poème *astrophique*, mais à l'état sporadique.

Son application la plus connue a lieu dans le poème, mais celui sans forme fixe, destiné à être chanté, c'est-à-dire dans la chanson. Elle y forme le refrain. Là elle est trop connue pour que des exemples soient nécessaires. Après chaque strophe, on répète deux ou plusieurs vers lesquels contiennent la pensée ou le sentiment principal. Ce retour est si naturel qu'il ne manque jamais dans le chant populaire. Si l'on considère que la chanson est le mode le plus instinctif et le plus impérissable de la poésie, on comprendra toute l'importance de la rime psychique. Sans doute, dans les couplets, c'est la rime phonétique qui domine, et en résultat, il y a alternance des deux, le refrain portant la rime psychologique et les couplets la rime phonétique.

Mais cette dernière est souvent incomplète ; dans un quatrain, il n'y a qu'une rime ; tandis que la rime psychique, le refrain, est complet et lie tout le poème.

Parmi les poèmes à forme fixe, il faut citer la ballade, le rondel, le rondeau, le triolet, la villanelle, la glose, le pantoun. Quoiqu'ils soient bien connus, il faut faire ressortir ici la rime psychique qui en forme la base.

La ballade consiste, comme on le sait, en trois strophes présentant le

même dessin rythmique et en un envoi final plus court ; chacune de ces strophes et l'envoi sont terminés par le même vers. C'est ce vers qui forme la rime psychique. C'est une rime non de mots, c'est-à-dire d'idées, mais d'une phrase entière, c'est-à-dire de pensées. Ce retour incessant du même vers en finale forme l'unité du poème ; il y a là un véritable *leit motiv* psychique. Le vers revenant à la fin de chaque strophe ressemble beaucoup au refrain ; il s'en distingue en ce qu'il relie par la rime l'intérieur de chacune. Il est interne, tandis que le refrain est externe. Il constitue l'unité du poème.

La villanelle, quoique d'une structure différente, repose sur le même principe et en est une réalisation rapprochée. C'est le premier vers du poème et le troisième qui doivent se retrouver à la fin pour le clore à peu près comme il a commencé et en outre, chacun d'eux doit se répéter dans toutes les stances en alternant, c'est un *leit-motiv* incessant. Ces vers sont situés à l'intérieur de la strophe, comme dans la ballade et non à l'extérieur comme dans la chanson.

Tu grandis, petite fille,
Chaque soir, chaque matin,
Pendant que l'oiseau babille.

Et trop courte est ta mantille
Et ta jupe de lutin,
Tu grandis, petite fille.

Partout le jardin s'habille,
Le lilas fleure et le thym
Pendant que l'oiseau babille.

Ainsi parmi la famille
Pousse ton cheveu châtain,
Tu grandis, petite fille.

Le rondel, à son tour, ramène le *leit-motiv* à chaque stance, mais sans alternance, et la pièce finit comme elle a commencé. Les deux premiers vers reviennent comme les deux derniers de chacune des stances suivantes.

Dans la ritournelle, c'est le premier vers qui est identique au commencement de chaque stance.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ttavensis

La ritournelle
Elle tourne toujours et n'est jamais nouvelle,
C'est le même destin qui tient la minivelle

La ritournelle
Sa note la première est encor claire et belle,
Puis le son devient dur et la gamme rebelle.

Ici, le rythme psychique consiste plutôt dans la rime de l'idée que dans celle de la pensée, car la répétition, tout en portant sur un vers, n'atteint qu'un seul mot ; c'est une transition à la rime de simples idées à laquelle nous arrivons bientôt.

La glose consiste aussi dans la répétition alternante à la fin de chaque stance suivante de l'un des premiers vers de la première stance. Puis le poème entier finit par le premier hémistiche du premier vers du poème.

Au clair matin je t'aime, ma mignonne,
Quand midi brille il est sur notre amour,
Le soir je t'aime encore plus que le jour,
La douce nuit c'est elle qui te donne

Le pur baiser que permet la madone,
C'est ton baiser de la fleur à l'oiseau,
C'est ton baiser de l'haleine au roseau,
Au clair matin, je t'aime, ma mignonne.

De tes grands yeux à midi c'est le tour,
Tout le soleil avec toute sa flamme
Ne vaut jamais ce rayon de ton âme ;
Quand midi brille, il est sur notre amour.

Un poème d'importation étrangère, le pantoun, donne aussi la rime psychique, et le retour continu, mais d'une manière un peu différente. On ne quitte pas une pensée pour y revenir ensuite ; on ne s'en détache que peu à peu et on ne la laisse que lorsque par elle on a été déjà conduit à une autre. Cependant, en outre, à la fin on revient à la pensée du commencement.

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent querelleurs ;
Mon enfant seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse ;
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice.

Sur la rivière un cygne glisse, etc.

Et e poème finit par ce vers

Sur les bords de ce flot céleste

Une autre particularité du pantoun, c'est le parallélisme des deux pensées qu'il poursuit, mais cela ne rentre pas dans l'ordre d'idées qui nous occupe.

Jusqu'ici la rime psychique ne consiste que dans la répétition de la même pensée dans toutes les strophes du poème ; elle peut aussi consister dans cette répétition dans l'intérieur d'une strophe. Il ne s'agit plus de poème à forme fixe, mais le cas est très fréquent, le premier vers de la stance se répète tout entier à la fin.

Qu'est-ce qu'une fée? hélas ! qui le sait?
Si tu le savais, adieu le mystère !
Sans doute on l'a vue et l'ombre passait,
Mais l'ombre passée il fallait se taire !
Qu'est-ce qu'une fée? hélas! qui le sait?

Telle est la rime psychique, soit poëmatique,soit strophique, celle-ci plus rare. Cependant cette dernière existe aussi dans le triolet.

Près l'étang où le jonc s'endort,
L'étang vieux où dorment les mousses,
J'ai rêvé dans mon âge d'or,
Près l'étang où le jonc s'endort
Du repos et de lente mort,
Tant les eaux dormantes sont douces,
Près l'étang où le jonc s'endort,
L'étang vieux où dorment les mousses.

Ici l'on voit une double répétion qui forme l'unité de la strophe ; à côté de la rime psychique de pensée entière il faut placer la rime

psychique de simple idée. Nous avons déjà décrit comme telle celle qui se rencontre dans la ritournelle.

Il faut y joindre celle du rondeau.

Dans ce petit poème on répète à la fin de la 2e et de la 3e strophe le mot qui commence la première ; ce doit être un mot frappant, une idée principale dont la répétition unifie le poème tout entier.

Mais le poème où le retour de la même idée traduite par le même mot revient le plus méthodiquement, c'est la sextine, d'importation italienne. Ce poème un peu factice sert bien à mettre en relief ce procédé de la rime d'idées. Les règles en sont compliquées, mais une seule nous intéresse ici, celle qui ramène les mots de la fin de chacun des vers de la première strophe avec un ordre inverse dans la seconde, puis dans la troisième. Ainsi, la première strophe termine ses vers par les mots : *rêve, oiseaux, sève, trève, réseaux, roseaux* ; la seconde les terminera par *roseaux, rêve, réseaux, oiseaux, trève, sêve* ; on voit combien le procédé est pénible et qu'il ressemble beaucoup à celui des bouts rimés. Cependant on peut vaincre la difficulté, et alors en tirer des effets. Il y a rime d'idées, non point dans l'intérieur de chaque strophe, mais de strophe à strophe.

On peut, en dehors d'une structure aussi artificielle, obtenir le retour de strophe à strophe des mêmes mots à la fin des vers dans un ordre différent, de manière à créer un rythme réversif.

L'aurore est venue et tu dors mignonne,
L'oiseau dans la feuille est tout reposé,
Prêt à recevoir le jour que Dieu donne
Mais te réveiller ! je n'ai pas osé.

Un petit baiser serait trop osé ;
Le baiser plus doux que celui qu'on donne
C'est le baiser pur, frais et reposé
Qu'elle-même fait ta lèvre mignonne.

Il y a rime d'idée à idée, et cependant il n'y a pas rime de pensée à pensée. Il faut au contraire que la pensée diffère, sans cela il y aurait une harmonie trop complète, il n'existerait pas de lien spécial d'idée à idée ; c'est le même besoin de discordance partielle que nous avons observé déjà dans la rime purement phonétique.

Un poème emprunté à la littérature des peuples musulmans, le Ghazal réalise d'une manière plus complète la rime psychologique d'idée à

idée. Nous l'examinerons plus loin sous d'autres rapports. Ici il faut noter que le mot rime avec lui-même et cela pendant toute la durée du poème dans tous les vers, sauf ceux impairs qui restent sans rime d'aucune sorte.

En voici un exemple :

La lionne aime en son grand cœur,
La fourmi en son petir cœur,
La femme aime aussi dans son âme
Et dans ses sens et dans son cœur.
L'amour différent est le même,
Différent le même est le cœur.
La sève est du sang pour la plante
Et sous l'écorce bat son cœur.

Comme on le voit, les deux premiers vers du Ghazal contiennent à la fin le même mot, ce qui sert de base initiale à tout le rythme, puis ce mot se trouve reproduit de deux vers l'un. Il est employé sans changement de sens. L'idée est immuable, il n'y a de nouveau chaque fois que l'ensemble de la pensée qui la renferme.

La rime psychologique, soit de pensée à pensée, soit d'idée à idée, étant connue, nous avons déjà compris qu'elle remplit, surtout de strophe à strophe, pour leur donner l'existence externe et aussi pour constituer le poème, le rôle que la rime joue dans l'intérieur de la strophe ou de vers à vers. Elle marque la fin de la strophe et la fin du poème d'une manière très nette; puis elle satisfait au besoin que l'esprit éprouve du retour de la même pensée, soit à la fin, soit de temps en temps; enfin elle procure la gradation et la création d'un vers qui domine la phrase poétique. Mais à ces rôles la rime psychologique en ajoute un nouveau qui est de constituer le lien, l'unité, tantôt de la strophe, tantôt du poème entier. Sans elle, point de poème proprement dit, de poème articulé, mais seulement celui amorphe au point de vue rythmique.

C'est précisément cette articulation du poème, la différenciation de ses diverses parties, qui constitue le poème à forme fixe.

On le considère quelquefois avec un certain dédain à cause de ses règles qui semblent un peu artificielles. C'est un tort ; ce poème est celui où entre en jeu régulièrement la rime psychique, ordinairement absente ailleurs. Il devrait s'appeler *poème articulé* ou *poème à rime psychologique*.

A côté de la rime phonétique et de la rime psychologique prend place la *rime* grammaticale. Elle est peu connue, quoiqu'elle fut notée dans l'ancienne prosodie. On peut citer ces vers de Sully-Prudhomme.

Si quelque fruit où les abeilles *goûtent*
Tente, *y goûter* ;
Si quelque oiseau dans les bois qui *l'écoutent*
Chante, *écouter* ;
Entendre au pied du saule où l'eau *murmure*
L'eau *murmurer*,
Ne pas sentir tant que ce rêve *dure*.
Le temps *durer*.

Qu'il s'agisse de la rime phonétique ou de la rime psychologique, un mot ne doit pas rimer avec lui-même, ou du moins il faut qu'en même temps il rime avec un autre.

Autrement, il y aurait identité, non accord. Mais cette rime est permise si le mot identique est pris dans un sens différent, et alors la rime n'en est que plus riche, ce qui prouve que ce n'est pas l'identité de son qui est défendue, mais bien son doublement par l'identité d'idée.

Cependant n'y a-t-il pas d'exception véritable à cette loi ? Certains poètes modernes ont fait rimer un mot avec lui-même, sans variation de sens, et ni l'oreille ni l'esprit n'en sont choqués.

Par exemple, Verlaine maintes fois. Ce procédé peut être désapprouvé en général, cependant il ne peut être absolument rejeté. Il en résulte, lorsqu'on l'emploie judicieusement, une rime psychologique qui vient traverser les rimes phonétiques et qui a un effet propre.

3° DIVERSES UNITÉS RYTHMIQUES QUE FORME LA RIME

Une des fonctions importantes de la rime que nous avons signalées, c'est de former le lien de l'unité rythmique qu'elle concerne, Il s'agit maintenant de la voir à l'œuvre, réalisant cette unité.

Il faut distinguer encore ici la rime psychologique et la rime phonétique.

Commençons par la première que nous venons de quitter, parce que nous aurons peu à ajouter à ce que nous venons de dire.

Le poème comprend plusieurs unités concentriques de plus en plus étendues, solidaires entre elles, mais ayant cependant une existence autonome.

La première unité est le *pied*, mais celui-ci n'existe pas dans la versification française ; chez nous, la première unité est l'*hémistiche*. Elle se suffit plus rarement à elle-même que les autres quand elle est isolée ; mais deux hémistiches se répondent et forment déjà un rythme. L'unité supérieure est le vers, mais il se suffit incomplètement à lui-même, quoique la symétrie de ses deux hémistiches le constituent intérieurement. Il exige pour s'intégrer la rime finale pour laquelle il faut deux vers au moins, d'où l'unité supérieure, le *distique*. Au-dessus du distique règne la strophe, unité culminante et définitive.

La versification se compose donc des unités suivantes superposées : le pied, quelquefois la dipodie qui est intermédiaire, l'hémistiche, le vers, le distique, la strophe, le poème.

C'est dans chacune de ces unités qu'agit la rime pour en former le lien.

D'abord la rime psychologique ; si la rime phonétique agit, c'est surtout sur le vers, le distique et la strophe ; la première agit surtout sur le poème, les deux se partagent le domaine de la strophe.

Nous avons vu comment la rime psychologique forme par le refrain l'unité de la chanson, mais elle unifie un tout inorganique, puisque les couplets peuvent être en nombre indéfini et elle agit du dehors, puisqu'elle se trouve en dehors des strophes ou couplets ; son action est plus pénétrante dans la ballade où le vers est répété à la fin de chaque strophe, où le nombre des strophes est préfix et où la dernière est différenciée. Le virelai nouveau présente la même unité, sauf que les deux vers formant refrain sont placés au commencement du poème et qu'alternativement l'un deux est répété à la fin de chaque strophe, ou plus exactement à la fin de chaque laisse. Il en est de même du rondel. Il en est de même aussi, sauf que la rime est d'idées et non de pensées, du rondeau. La villanelle a un vers-refrain alternant dans chaque stance. Il en est de même de la glose. Le pantoun à son tour réalise de strophe en strophe l'unité du poème par les vers de l'une d'elles, répétés dans l'autre. Nous n'avons pas à insister sur ce côté que nous avons suffisamment décrit.

La rime psychologique peut aussi former le lien de la strophe. Cet effet s'observe surtout dans le triolet qui constitue bien un poème, mais dont chaque strophe peut vivre isolément au moyen de cette rime.

Tu dormais dans un jardin
Sous les lilas et les roses.
Toi, la rose en son matin,
Tu dormais dans un jardin ;
Dans ta feuille de satin
S'entr'ouvraient tes lèvres closes ;
Tu dormais dans un jardin
Sous les lilas et les roses.

Un des vers de la strophe est trois fois répété, il forme ainsi une rime psychologique et strophique redoublée.

La rime psychologique peut faire l'unité du distique dans le ghazal où de deux vers l'un le même mot se trouve reproduit à la fin.

La rime psychologique ne peut exister d'hémistiche à hémistiche dans notre langue, mais en latin, il y avait une rime grammaticale entre le substantif et l'épithète placés aux deux hémistiches.

Tels sont les différents liens formés par la rime psychologique et les unités où elle opère.

Il en est de même de la rime phonétique ou proprement dite, elle peut constituer le lien entre les hémistiches, entre les deux vers du distique, entre les parties de la strophe, entre les différentes strophes soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, pour former le poème.

Il y a donc une rime *versuelle*, une rime *strophique* et même une rime *poématique*.

La plus connue est la rime *versuelle*, c'est-à-dire celle qui forme un couple de deux vers, un distique ; en français le vers n'est pas entier sans cette rime, de sorte qu'on peut dire qu'un vers isolé n'existe pas au point de vue de la sonorité, mais seulement à celui du dessin rythmique. Cependant le champ de la rime peut être plus étendu que celui de deux vers, mais alors on sort du poème amorphe pour entrer dans celui articulé et strophique et la rime devient strophique elle-même.

Il n'y a pas en français de rime d'hémistiche à hémistiche, de manière à constituer intérieurement le vers ; elle peut exister en réalité, mais alors par ce seul fait, les hémistiches deviennent indépendants et constituent chacun un petit vers distinct. Mais dans d'autres versifications, celle des langues celtiques, par exemple, il y a des rimes intérieures se correspondant et par cette correspondance formant le vers lui-même.

La rime phonétique est souvent strophique de deux manières ; elle

forme la constitution intérieure de la strophe ou sa constitution extérieure.

Au premier point de vue, la rime phonétique devient strophique de la manière la plus fruste au moyen de la monorimie, mais la laisse ancienne ne produit pas cet état, le nombre des vers de chaque strophe étant indéfini, elle est aussi strophique, elle l'est lorsqu'elle se croise avec une autre rime, surtout lorsqu'elle se croise en se répétant, et au plus haut degré, lorsque la rime est embrassante et que le dernier vers a le caractère de clausule.

Voici des exemples de ces degrés.

1er Degré.

Le sable rouge est comme une mer sans limite
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit ;
Une ondulation immobile remplit
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.

(Le comte de Lisle.)

2e degré.

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pécheur
Chemine où Dieu t'envoie ;
Enfant garde ta joie,
Lys garde ta blancheur.

Victor Hugo).

3e degré.

Le ciel est noir, pas une étoile;
Les regards fixement baissés,
Jeanne effile un lambeau de toile
Pour les blessés.

On voit que la rime constitue de plus en plus la strophe ; l'achever par l'assistance d'un vers final plus court est nécessaire.

Mais la rime joue un rôle strophique plus marqué encore quand elle relie la strophe précédente à la strophe suivante.

Elle le fait de deux manières.

La première est le procédé de la *terza rima*. Chaque strophe se com-

pose de trois vers. Deux seulement riment entre eux. Le troisième ne trouve la rime correspondante que dans la strophe suivante :

L'aigle noir aux yeux d'or, prince du ciel mongol,
Ouvre dès le premier rayon de l'aube claire
Ses ailes comme un sombre et large parasol

Un instant immobile, il plane, épie et flaire ;
Là-bas, aux flancs du roc crevassé, ses aiglons
Erigent, affamés, leurs cous au bord de l'aire.

A la fin du poème, dans la dernière stance, il manquera un vers pour remplir la dernière rime ; on l'ajoute indépendant de toute stance et comme clausule poématique ; nous touchons donc ici à la fonction d'unité du poème.

Un autre moyen de procurer par la rime l'unité strophique externe est de faire rimer chacun des vers d'une strophe avec chacun de ceux correspondants de l'autre, sans que les vers d'une même strophe riment entre eux. Ce genre est peu usité.

1re STANCE.

Seigneur, immuable, impassible,
Dans ta solitude éternelle
Toi qui n'as jamais rien souffert,

2e STANCE.

Pourquoi fis-tu l'homme possible,
La douleur qui se renouvelle,
Le bonheur qui toujours se perd ?

De cette manière, deux strophes se répondent toujours au moyen de la rime. On peut imiter ainsi la strophe pindarique avec cette différence que c'était le dessin rythmique et non la rime qui se reproduisait de strophe à strophe.

Enfin la rime phonétique peut, soit à elle seule, soit avec le secours de celle psychologique, constituer l'unité du poème.

C'est ce qui arrive déjà dans une certaine mesure dans la terza-rima que nous venons d'étudier, mais d'une manière bien plus frappante dans la ballade.

Dans les quatre derniers vers de chaque strophe, les rimes doivent se correspondre et se retrouver aussi dans l'envoi final, dans le rondeau, où les diverses stances doivent avoir les mêmes rimes. Mais ce domaine est moins le sien, la rime psychologique forme surtout cette unité.

Il ne faut pas oublier la pièce entièrement monorime, bien différente de la laisse dont la monorimie n'était que strophique.

Cette rime uniforme établit alors directement l'unité du poème.

4° DEGRÉS DE LA RIME :
ASSONANCE, RIME SUFFISANTE, RIME RICHE

Au fond, c'est toujours la rime, mais à *différentes puissances*. L'assonance consiste dans le retour de la même voyelle tonique, sans qu'il y ait répétition dans les fins de vers de la consonne qui précède ni de celle qui suit cette voyelle tonique finale.

La rime suffisante consiste dans le retour, avec la voyelle finale tonique de la consonne qui la suit, et si aucune consonne prononcée ne suit, de celle qui précède. La rime riche consiste dans celui de la syllabe entière avec la consonne qui la ferme et celle qui l'ouvre, consonne d'appui.

Doit-on se contenter d'une simple assonance ?

Faut-il au contraire, obtenir la rime dite suffisante ou même la rime riche ? A cette question rythmique, les époques successives de l'évolution ont diversement répondu.

A l'origine de la poésie française, on s'est contenté de l'assonance ; on ne s'est même pas douté du plaisir musical plus grand que la rime proprement dite pourrait procurer.

Même l'assonance est faible, et s'il y a une diphthongue, il suffit de l'une des voyelles qu'elle contient. La chanson de Roland est basée tout entière sur la simple assonance, de même celle d'Alexandre, mais cette dernière avec un emploi qui se rapproche davantage de la rime.

Voici des exemples tirés de la première.

Seigneurs, baruns, dist l'empereïre Carles,
Le reis Marsiliés m'od transmis ses messages ;
De sux aveir me revelt duner grand masse,
Urs et leuns et veltres caeignables
Set ceuz cameils et mil osturs muables.

La poésie populaire a conservé la tradition de la poésie ancienne et ne rime aussi que par assonance, la rime lui est inconnue.

Cependant la fin de chaque vers se trouve marquée d'une manière très sensible. Dans l'exemple ci-dessus l'*a* sans la consonne qui précède et sans celle qui suit peut mener toute la laisse.

Plus tard, à l'assonance succède la rime pauvre, c'est-à-dire celle qui se contente dans tous les cas de la consonne qui suit la voyelle tonique. Ainsi l'on ne ferait plus rimer *Carles* avec *masse*, ni avec *messages*, mais on ferait rimer *raison* avec *renom*.

En d'autres termes, si la voyelle finale n'est suivie d'aucune consonne, elle se suffit : si, au contraire elle l'est, cette consonne doit entrer dans la rime. Cette rime pauvre survit longtemps à l'avènement de lari me suffisante et nous la retrouvons chez les meilleurs auteurs des XVIIe et XVIIIe et du commencement du XIXe siècle.

Par exemple, Molière fait rimer *jaloux* avec *courroux ; raison* avec *bâton ; chameau* avec *nouveau*. Il en était de même de Musset au commencement de notre siècle, à une époque où déjà la rime suffisante était exigée en principe.

Cependant, et comme pour contredire l'évolution rythmique naturelle, entre la période de l'assonance et celle de la rime pauvre surgit, comme une révolution, celle de la rime *ultrariche* amenée par l'école de Ronsard. Mais il y avait là un mouvement artificiel qui ne dura pas, et au cours du XVIIe siècle on passa de la rime pauvre revenue à la rime suffisante.

C'est sous l'empire de la rime suffisante qu'ont été écrits les traités de versification empirique qui la donnaient comme une règle définitive. Ce système est identique à celui de la rime pauvre quand il s'agit de la voyelle tonique suivie de consonne (le plus souvent rime féminine) mais elle diffère dans le cas de la voyelle non suivie de consonne.

Alors elle exige aux deux fins de vers l'identité de la consonne précédente ; *périssable* rimera avec *incapable*, mais *envois* ne rimera pas pas avec *effrois* ; mais seulement avec *pavois*.

Une seule exception est faite à cette règle rigide, exception très curieuse et que nous examinerons bientôt dans sa racine. Lorsqu'un des mots en rime est un *monosyllabe*, on se contente d'employer une rime pauvre, c'est-à-dire que la voyelle seule suffira. Ainsi dans l'exemple ci-dessus *moi* rimera bien avec *effroi* ; si la voyelle est suivie d'une consonne, il faut aussi que cette consonne rime, *sort* avec *endort*, mais la consonne précédente est toujours mise en liberté.

Ainsi la rime pauvre est permise entre deux monosyllabes, et entre un monosyllabe et un polysyllabe. Comme les monosyllabes sont fréquents dans notre langue, et surtout constituent des mots très usités, une large brèche est faite à la règle.

Dans la première partie du XIXe siècle, sous l'influence de Victor Hugo (non de tous les romantiques) la rime riche se substitua à la rime suffisante, sinon comme une règle absolue de prosodie, au moins comme un usage que la mode rendit obligatoire. Les poètes de l'école dite parnassienne s'y conforment tous. Dans ce système, non seulement il faut faire rimer la dernière voyelle tonique, mais aussi la consonne qui précède et celle qui suit.d'où une grande sonorité. Quelques-uns exagèrent même ce système jusqu'à ressusciter les rimes ultra-riches de l'école de Ronsard. Bauville en présente des exemples. Mais en tout cas, le système des rimes des XVIIe et XVIIIe siècles fut rejeté comme ne satisfaisant pas pleinement l'oreille. Cependant on conserva l'*immunité accordée aux monosyllabes* : ils purent rimer entre eux ou avec les polysyllabes sans la consonne précédente.

De nos jours une réaction s'est produite contre la rime riche, mais elle est encore faible. Elle est venue de l'école dite décadente qui a cherché à la remplacer par la simple consonnance, faisant ainsi retour à l'état primitif du rythme.

Tel a été le processus historique en France du degré de richesse de la rime. Il importe maintenant de discuter la valeur de cette richesse, d'indiquer le degré qui paraît préférable. Dans cette critique nous allons retrouver la différence entre la loi et la règle que nous avons mise en vedette au commencement de cette étude.

Il est certain que l'assonance a longtemps suffi au besoin rythmique, elle marque suffisamment la fin du vers, aujourd'hui encore. la poésie populaire ne connaît pas d'autre instrument. Elle a l'immense avantage de laisser la pensée se mouvoir librement.

L'assonance est extrêmement facile à trouver, elle n'exige jamais le sacrifice d'une pensée, tandis que la rime l'impose quelquefois et certaines rimes très souvent. Voici, par exemple, le mot *enfant*, il ne rime qu'avec *étouffant, réchauffant, triomphant* et *fend*. Lorsque ce mot : *enfant*, se trouve à la fin d'un premier vers, il faut absolument qu'un des mots ci-dessus cités se retrouve à la fin du vers suivant. Par quel miracle y arrivera-t-il ? En effet, il n'y en a qu'un qui convienne dans la plupart des cas, c'est *triomphant* : l'un appelle l'autre. Ainsi, dans toutes les poésies où vous rencontrez le mot *enfant* à la rime, vous êtes

presque sûr de trouver le mot *triomphant* à la fin du vers suivant. On comprend combien cette rime presque unique va faire tourner la pensée toujours dans le même cercle. Non seulement elle devient banale, mais elle rend banale la pensée elle-même. Sans doute, par une nouvelle difficulté vaincue, l'originalité de celle-ci peut être préservée, mais c'est là une lutte inutile. Sans doute aussi, le mot *enfant*, comme tous les autres, peut rimer avec beaucoup de monosyllabes en *ant*, et c'est là une ressource, mais ces monosyllabes eux-mêmes sont rares, parce qu'on exige le *t* final.

Une grande partie de la *banalité poétique* est due à la *banalité rythmique*, et celle-ci procède de la rime, surtout de la rime riche, mais aussi, comme nous venons de le montrer, de la rime suffisante.

Cependant, c'est pour fuir précisément cette banalité que la rime avait été substituée à l'assonance, cette dernière était trop facile, il fallait élever des obstacles exigeant des efforts. Les obstacles, en effet, augmentent la vigueur et tendent le ressort. La difficulté vaincue est un avantage pour la perfection de l'œuvre. Si l'on cherche la rime, au lieu de la cueillir sur son chemin sans peine, il faudra arrêter un moment sa pensée, la forcer à passer dans une filière, et par conséquent la rendre plus polie et plus parfaite. Un tel raisonnement ne manque pas de raison. D'un autre côté, la sonorité devenue plus grande satisfait davantage l'oreille. La rime n'a pas seulement pour but de marquer la fin du vers ; dans ce sens, l'assonance suffit ; elle plaît en outre à l'oreille et réalise le besoin du retour du même son ; à ce point de vue, on exige l'identité non plus d'une voyelle, mais de la syllabe entière.

Pour y parvenir, il faut au moins l'identité d'une voyelle et d'une consonne. C'est ici qu'apparaît déjà un choix arbitraire. Dans la rime dite féminine, c'est-à-dire se terminant par un *e* muet ou par une consonne, *admirable*, *effroyable*, c'est la consonne qui suit la tonique ; celle qui précède est indifférente pour la rime suffisante ; ainsi, par exemple, *admirable* et *effroyable* riment suffisamment ; de même *effort* et *ressort* riment, tandis que *effort* et *vol* ne rimeraient pas. Au contraire, lorsque le mot finit dans la prononciation par une voyelle, il ne s'agit plus, et il ne peut plus s'agir que de la consonne qui précède ; la rime de celle-ci devient exigée ; par exemple, *dessin* ne rime pas avec *chagrin*.

Il y a donc un *balancement* et comme une *compensation* quant à la rime des consonnes. Si celle qui suit la voyelle tonique rime, elle dis-

pense la consonne précédente de le faire ; si, au contraire, elle ne peut rimer, n'existant pas, la consonne précédente devient obligée.

Ce système manque de logique, et c'est le point faible par lequel celui de la rime riche a pu victorieusement l'attaquer. Si la difficulté vaincue est un mérite, pourquoi ne pas rendre celui-ci plus grand ; il suffira d'accumuler les obstacles. Et, ce qui est plus essentiel, si l'identité syllabique est nécessaire pour le besoin de retour, pourquoi ne pas intégrer la sonorité en exigeant l'identité de toute la syllabe? Pourquoi s'arrêter à une fraction de celle-ci et surtout pourquoi tailler arbitrairement cette fraction ? Est-on bien sûr que la consonne qui suit ait plus d'importance que celle qui précède? Est-ce qu'*admirable* et *miracle* ne riment pas aussi bien entre eux qu'*admirable* et *effroyable*. Il suffit de lire quelques-unes des laisses des poèmes anciens où la rime de la consonne posttonique n'est pas exigée pour sentir que cette rime ajouterait peu au plaisir de l'oreille, et qu'il se pourrait bien que la consonne précédente, la consonne d'appui, ait plus d'importance que l'autre.

Le système de la rime suffisante n'est donc pas pleinement logique ; la rime doit être de la voyelle tonique ou de la syllabe tonique, la rime suffisante est à mi-chemin.

Un autre reproche grave d'illogisme a été fait à ce système, mais ne nous paraît pas pleinement justifié.

On sait l'immunité édictée en faveur des monosyllabes ; *émoi* qui ne rimerait pas avec *aloi* rime avec *loi ;* il en est de même des monosyllabes entre eux ; *bon* rime avec *son ;* de telle sorte que pour les mots finissant par une voyelle la consonne d'appui tantôt est exigée, tantôt ne l'est pas. Pourquoi ? Au point de vue de la difficulté vaincue, il y a toujours intérêt à augmenter la difficulté ; à celui de la sonorité, il n'y a aucune raison de distinguer ; si elle est nécessaire ici, elle est nécessaire là-bas et toujours.

On donne, il est vrai, de cette licence, une raison empirique.

Les monosyllabes avec la même consonne d'appui sont trop peu nombreux. On sait combien la rareté de certaines rimes peut nuire. Des auteurs se sont même amusés à compter le nombre de certains mots qui ne peuvent rimer avec aucun autre, de sorte que la fin du vers leur est interdite. D'autres trouvent difficilement leur contre partie. Mais ici, si les monosyllabes peuvent difficilement rimer entre eux avec richesse, ils le peuvent facilement avec des polysyllabes. Alors pourquoi l'immunité? Nous la concevrions si elle existait de mono-

syllabe à monosyllabe, mais nous ne pouvons la comprendre avec l'étendue qu'elle a. Les questions de rythme ne peuvent se décider d'ailleurs par celle de difficulté plus ou moins grande.

Cependant cette règle que les monosyllabes sont exonérés de la rime de la consonne d'appui soit entre eux, soit avec les polysyllabes, n'est pas une règle contraire aux lois naturelles, mais pour le constater, il faut en trouver la véritable explication que voici :

Lorsqu'il s'agit de deux polysyllabes, la rime de la dernière voyelle seule n'aboutissait le plus souvent qu'à faire rimer un mot avec lui-même, ce qui est essentiellement défendu, car l'identité détruit l'accord, et d'autre part nous avons observé que la concordance phonétique veut, pour procurer une surprise agréable à l'oreille et à l'esprit, se doubler d'une discordance psychologique. Ce n'est pas exactement un mot qui rime avec lui-même, mais un suffixe avec un suffixe identique. Prenez la rime *ais*; vous trouverez *français*, *anglais*, *hollandais*, la rime *ance*, vous trouverez *expérience*, *innocence*, *confidence*, dans tous ces mots *ais* ou *ance* sont une désinence tonique; il y a non seulement identité de son, mais aussi identité de sens, ce qui est contraire à la loi précitée, au moins dans une partie du mot, ce qui est trop déjà. En outre, étymologiquement ces fins de mots ont été autrefois dans la langue latine des mots entiers. Pour rimer véritablement en vertu de ce principe, il faudra la consonne d'appui appartenant non à la désinence, mais à la racine principale, *espérance* rimant alors véritablement avec *ignorance*, parce que les deux racines rimeront alors au moins par une consonne.

Que si un monosyllabe se présente, il faut d'abord remarquer qu'il n'a jamais de désinence proprement dite, il ne se compose que de la racine principale ou de la désinence contractée avec celle-ci et dont par conséquent le souvenir s'est perdu. Dès lors, il rimera bien avec un autre monosyllabe qui lui aussi est un radical pur, et il n'aura pas besoin de la consonne d'appui pour renforcer cette rime qui se suffit, et pour lui faire atteindre la racine. De même, il rimera avec le suffixe d'un polysyllabe, puisqu'il n'y aura plus identité de syllabe finale et de sens de cette syllabe. Ainsi *paix* rimera bien avec *français*, et de même *france* avec *vaillance*. La règle des monosyllabes correspond donc vraiment à une loi naturelle identique.

Cela explique en même temps que cette règle existe dans le système de la rime riche comme dans celui de la rime suffisante.

Cela explique aussi pourquoi la consonne d'appui est exigée entre

polysyllabes, dans le système de la rime suffisante, les mots finissant par une voyelle, et dans celui de la rime riche, entre tous.

Malgré cette explication, le privilège accordé aux monosyllabes n'en paraît pas moins choquant et combat la nécessité de la rime riche et même de la rime suffisante. La sensation actuelle du langage se distingue de celle étymologique. Cependant cette dernière n'a pas perdu tout son effet ; si l'on ignore l'origine et le sens premier des suffixes, on sent l'identité de sens grammatical et cette identité psychologique vient affaiblir l'effet de l'identité phonétique qui devait être mise en relief par une discordance psychique.

Le système de la rime riche, c'est-à-dire de la rime syllabique, est le plus logique dès lors qu'on ne se contente pas de la rime vocalique. Il l'est d'autant plus que pour l'oreille la consonne qui précède a beaucoup plus d'importance que celle qui suit. En effet, les syllabes, dans le vrai sens de ce mot, sont celles ouvertes ou considérées comme telles ; à ce point de vue, la consonne qui ferme la syllabe n'a qu'une importance secondaire. Si une voyelle ne suffit pas, il y a lieu d'adjoindre tout d'abord la consonne qui précède plutôt que celle qui suit.

Mais peut-être le système de la rime riche a-t-il eu le tort d'exiger à la fois la rime de la consonne qui précède, tout à fait rationnelle, et celle de la consonne qui suit, dont on aurait pu se passer. Celle-ci est peu importante, et si elle ne rimait pas, l'oreille n'en serait pas moins satisfaite et l'esprit surpris.

Ainsi *fertile* semble bien rimer avec *comestible* ; *marbre*, avec *cable* ; *fortune*, avec *costume*. La dernière consonne est presque négligeable : l'ancien français la négligeait avec raison. Il faudrait, contrairement à ce que décide la versification, en faire abstraction et ne se préoccuper jamais que de la syllabe tonique, celle qui précède la syllabe féminine finale atone.

Le système que nous examinons en ce moment a donc eu le tort d'embrasser à la fois la consonne précédente et la consonne suivante. La première nous semble nécessaire pour former la syllabe tonique ; la seconde ne contribue qu'à la syllabe atonique suivante laquelle est indifférente, et qui l'est tellement que dans la versification italienne elle n'est même pas mise en compte pour le comput des syllabes.

Ce système de la rime riche, tel qu'il est actuellement compris, a pour résultat de chasser de la fin du vers un bien plus grand nombre de mots que celui de la rime suffisante.

Cette raréfaction de la rime entraîne la raréfaction de l'idée et par

là même sa banalité. L'oreille est satisfaite, mais l'esprit ne l'est pas. On aboutit enfin au jeu de mots, au bout rimé, au calembourg. Victor Hugo lui-même, le créateur du système, le fait trop souvent.

On comprend ainsi la réaction qui s'est produite contre la rime riche, réaction qui a fini par faire retour à l'assonance et à la prose rythmée. C'est que la rime riche est devenue entre les mains de certains versificateurs une rime ultra riche où deux syllabes finales de chaque côté ont fini par rimer ensemble.

Et maintenant que les défauts de chacun de ces systèmes sont indiqués, quelle nature de rime doit définitivement l'emporter ? L'assonance, ou la rime suffisante, ou la rime riche ?

Ni l'une ni l'autre, et c'est ici qu'il faut bien distinguer entre la règle et la loi, de l'une remonter à l'autre, et ne pas s'arrêter au rythme cristallisé par quoi que ce soit ou à quelque époque que ce soit.

Les lois essentielles à observer sont au nombre de deux :

La première est celle de la sonorité. Il faut le plus de sonorité possible. Cependant le degré de cette sonorité n'est pas préfix, il est variable et gradué. C'est une idée absurde d'édicter d'avance que la sonorité sera toujours au même degré de perfection, car cette perfection est, suivant les cas, plus ou moins nécessaire. D'ailleurs, ce degré peut quelquefois exister hors du concours de la consonne, sans devenir inférieur ; cela dépend de la nature de la voyelle tonique.

La sonorité parfaite est plus ou moins nécessaire suivant le genre de poésie ; s'il s'agit d'un drame ou d'une comédie, d'un poème scénique, la perfection de sonorité n'ajoute rien à la valeur poétique.

Cela se comprend : la rime riche n'est même pas utile dans le dialogue ; elle est nuisible, parce qu'elle détruit le naturel. L'assonance suffirait, surtout avec la diction théâtrale qui tend à affaiblir les finales du vers. Elle marquerait le rythme sans détruire la suite du discours. Il en est de même dans la poésie narrative ou épique où il suffit qu'un lien soit formé, et il faut qu'il ne soit pas trop étroit. Ce qui a fait la défaveur du vers au théâtre, c'est en partie la mode de la rime riche ; elle détruit la continuité de l'action. Au contraire, dans la poésie lyrique, cette rime est utile, elle vient marquer la stance, le vers rimant ainsi donne à celle-ci l'ictus nécessaire. Il faut donc employer une rime plus ou moins intégrée suivant le genre du poème.

Mais, même en dehors de cette distinction, la sonorité peut être obtenue à plus ou moins de frais, suivant l'emploi de la voyelle finale tonique. C'est ce que n'ont pas compris la plupart des rythmiciens qui

qui n'ont vu que la règle inflexible édictée, sans en rechercher la raison. Il y a des voyelles plus pleines qui se suffisent parfaitement à elles-mêmes, sans secours de consonnes ; il y en a d'autres faibles ou grêles qui isolées restent incomplètes.

C'est ainsi que les voyelles toniques consistant en diphthongues sont tellement sonores qu'elles n'ont besoin du secours d'aucune consonne et qu'exiger la rime riche est alors un non-sens. Par exemple, les dipththongues finales *oi*, *oua*, *ua*, *aille*, *ia*, ont une *ampleur* qui rend inutile la consonne d'appui. A plus forte raison en est-il ainsi quand elles se trouvent allongées dans la prononciation par un *s* suivant qui ne se prononce pas, mais qui en prolonge le son, par exemple, dans *lois*, *fois*, etc. A plus forte raison encore, lorsque le diphthongue est suivie d'un *e* muet qui l'allonge encore plus : *joie*, *joies*. Dans tous ces cas, du reste, il n'y a même pas de véritable exception. Le diphthongue devenue une semi-voyelle, c'est cette semi-voyelle jouant le rôle de consonne qui est la consonne d'appui. Il en est ainsi de la voyelle finale suivie d'un *e* muet qui ne se prononce pas, mais qui a pour effet de l'allonger ; alors c'est encore d'une voyelle très longue, par conséquent, très sonore qu'il s'agit ; c'est ce qui a lieu dans une foule de mots : *amie* rime très bien avec *défie* et avec *fléchie*, parce que la prononciation, s'arrêtant sur l'*i* final, le met en relief, attire l'attention sur lui, et donne à cette voyelle une sonorité particulière.

Certaines voyelles ont, en dehors de toute autre circonstance, une sonorité spéciale ; ce sont celles nasales *an*, *on*, *in*, *un* ; elles ont une telle énergie que la voix nécessairement se repose sur elles, ne peut s'en détacher de suite et leur donne une ampleur telle que la consonne qui précède devient indifférente. C'est ainsi que *chemin* rime très bien avec *enfin* ; *tournant* avec *tombant*, *charbon* avec *bâton* etc.

Nulle oreille ne trouvera ces rimes insuffisantes, ou si elle le fait, ce sera par une habitude ou artificiellement.

Au contraire, les rimes des autres voyelles qui ne sont ni nasales, ni diphthongues, ni allongées par un *s* ou un *e* finals, sont faibles, et a consonne d'appui devient utile, surtout lorsqu'il n'y a pas de consonne à suivre la voyelle, mais même lorsqu'il y en a. C'est, en effet, la voyelle précédente qui prête le plus fort appui, même dans les rimes féminines. C'est ainsi que l'*e* final est très grêle ; aussi la rime entre *chanté* et *tombé* est à peine suffisante, il en est de même de celle entre *étourdi* et *fini*. La sonorité doit alors être amplifiée et la consonne

précédente la compléter : *charité, vérité : fini, béni*. Il en est de même quant aux rimes féminines ; la voyelle tonique *e* est faible ; *cadette* rimera donc pauvrement avec *végète*, tandis que *ê* est fort ; *prophète* rimera donc bien avec *tempête* ; dans le premier cas, la consonne précédente complète : *végète, jette*. L'importance de la consonne d appui est alors tellement considérable qu'elle dépasse de beaucoup celle de la consonne finale, de sorte que *végète* rimerait bien avec *dégèle* si cette règle était adoptée.

Il serait donc juste, à ces points de vue, de demander la rime riche, seulement lorsque la voyelle tonique aurait peu d'ampleur, et de la négliger dans le cas contraire ; ce serait l'un des critères à suivre. Mais, dans l'emploi même de la consonne d'appui, il y aurait plusieurs nuances à observer.

On parcourt les consonnes de l'alphabet et l'on exige l'identité absolue, consonne à consonne, sans se préoccuper des rapports phonétiques plus ou moins éloignés entre ees diverses consonnes, ce qui pourtant est un point de la plus haute importance. Il y a une énorme distance entre les dentales, les gutturales et les labiales. Au contraire, entre les labiales, le *p* et le *b*, l'*f* et le *v*, par exemple, la distance est très faible. Dans les cas où la consonne d'appui est exigée, on pourrait donc se contenter de consonnes voisines et non identiques, par exemple, *peinture* rimerait très bien avec *verdure*, car le *d* n'est qu'un *t* sonorisé. Ce n'est pas tout, toutes les nasales se tiennent, et l'*m* rimerait facilement avec l'*n*, par exemple, *honnête* avec *comète*. Nous entrerions dans la phonétique pure si nous poursuivions ces nuances. Mais elles sont sensibles à l'oreille seule ; même lorsqu'il s'agirait de rimes masculines, celle ci serait satisfaite Par exemple, *bon* rimerait très bien avec *mon* ou *bâton* avec *abandon*, parce que le *b* et l'*m* sont des nasales, le *t* et le *d* des dentales.

Jusqu'ici, nous nous sommes tenu sur le terrain purement phonétique, mais il faut considérer aussi le point de vue psychologique, et là nous trouverons encore une dispense de la rime complète. Nous avons observé déjà que les mots en concordance phonétique doivent diverger, autant que possible, par le sens. S'ils ne le font pas beaucoup comme les polysyllabes terminés par des suffixes, il faut racheter cette défectuosité par une rime plus riche, comprenant la consonne d'appui et même des phonèmes situés au-delà. Si, au contraire, comme dans les monosyllabes, le sens diverge tout-à-fait, l'étendue de la rime peut être beaucoup moindre. Il en est de même ici. Toutes les fois qu'il s'agira de mots

ayant des finales très fréquentes il faudra faire remonter la rime, qui devra même quelquefois englober deux syllabes. Par exemple, les terminaisons en *able* sont très usuelles : il faudra donc des rimes en *table* ou en *sable*, mais ces dernières forment encore des suffixes fréquents grâce aux effets de l'analogie, on fera bien d'avoir des rimes en *étable* ou en *itable*. Au contraire, lorsque les finales sont rares, on peut se contenter de la dernière voyelle. La rime peut ainsi monter ou descendre suivant une échelle mobile. Il s'opère une sorte de compensation : lorsque le sens diverge convenablement, la rime peut être réduite à son minimum ; lorsqu'il ne diverge pas dans la finale, elle doit s'étendre à son maximum jusqu'à atteindre une partie du mot où ses racines diffèrent.

Il y a lieu aussi à une autre compensation, celle-ci phonétique ; lorsqu'on a donné à la rime la consonne d'appui, on pourrait supprimer l'identité de la consonne posttonique, ou du moins, si celle-ci est double, ne faire rimer qu'un des deux éléments; par exemple, en vertu de ce principe nouveau, *spectacle* et *détestable* rimeraient bien ensemble, quoique la place du *c* dans l'un soit tenu par un *b* dans l'autre ; l'oreille serait satisfaite suffisamment.

Si nous consultons davantage l'élément psychologique, nous constatons sa supériorité sur l'élément rythmique lui-même ; il en résultera que la rime riche devra être sacrifiée et même la rime suffisante et qu'on devra reculer jusqu'à l'assonance si cela est nécessaire pour ne pas tronquer une pensée ni affaiblir la force d'une sentence. La poésie doit toujours l'emporter sur la versification, et l'on ne doit jamais sacrifier la plus importante. Sans doute, on n'aurait pas le droit pour cette raison de détruire entièrement la rime, mais on peut la diminuer d'autant et surtout il ne faut jamais que celle-ci précède la pensée et la dirige. Il y a là deux forces antagonistes qui doivent se mettre d'accord, mais en cas de conflit, c'est la rime qui doit céder.

C'est en vertu de ce dernier principe que la rime d'un mot avec lui-même employé sans changement de sens doit être permise dans certains cas. C'est lorsqu'on en tire un grand effet poétique. Alors on peut réduire la rime en effaçant la mise en relief ordinaire résultant de l'écartement du sens, ainsi que la ressemblance en allant jusqu'à l'identité. Ce retour au même mot est très énergique ; réagissant sur la surprise, il cause à son tour une surprise plus grande.

Toute question de difficulté vaincue mise à part, ce n'est donc pas la rime riche qui est toujours préférable ; elle doit de plus être écartée lorsqu'une rime est trop rare ou ne se rencontre que dans deux ou trois

mots seulement et conduit à la vulgarité de l'idée ; elle est donc soumise à de nombreuses exceptions et ne peut former une loi rythmique, c'est seulement une règle admise dans le temps présent qui se modifie en se retrempant dans la loi, laquelle est tout autre et consiste à augmenter et à diminuer le nombre des syllabes soumises à la rime, suivant que la sonorité de la rime est plus ou moins grande et que les mots en consonnance sont de sens plus ou moins divergent.

Mais, sauf cette élasticité, la rime riche la plus sonore est-elle l'idéal rythmique? Elle semble bien l'être d'après les idées de la versification française. Cependant cet idéal est discutable. D'abord, lorsqu'il s'exalte trop, il disparaît. La rime s'étendant à deux syllabes aboutit à des consonnances puériles, vrais jeux de mots. Ce n'est pas tout, et ce qui est très curieux, les Anglais, au nom de la perfection de la rime, proscrivent précisément la rime riche. Les consonnes, dit un de leurs traités de versification , celles qui précèdent la voyelle tonique doivent avoir un son différent et ne pas être identiques, car alors la rime serait trop parfaite, comme dans *light*, léger, et *delight*, plaisir (prononcez *laïte*); *vice* et *advice*, (prononcez *vaïce*). Si ces rimes étaient admises du temps de Spencer et des autres vieux poètes, elles ne le sont plus aujourd'hui, il ne peut rien y avoir de musical dans des mots identiques. Cowley lui-même reconnaît qu'on ne peut les employer que dans l'ode pindarique qui est une sorte de poésie libre et même là avec beaucoup de réserve, et en ajoutant une troisième rime qui réponde aux deux autres. Par exemple, *fertility* et *proverty* ne peuvent rimer ensemble que si on emploie une troisième rime en *ly*. De même, *arrests* ne rime pas avec *wrests*, parce que dans les deux l'*e* est précédé d'un *r*.

En conséquence, à la différence de ce qui a lieu chez nous, un mot ne peut rimer avec soi, même lorsque sa signification est différente, comme *he leaves* (il laisse) avec *leaves* (feuille). Il en est ainsi lorsque les mots diffèrent à la fois par le sens et par l'orthographe, si la prononciation est identique, par exemple *maid* (fille) et *made* (fait) ; *prey* (proie) et *pray* (prier) ; *to bow* (courber) et *bow* (branche).

Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà, a dit Pascal !

La même maxime peut s'appliquer, au point de vue rythmique, entre les peuples situés de l'un et de l'autre côté de la Manche. L'allitération épouvante les Français de nos jours ; et la rime riche, les Anglais. Autrefois c'était l'inverse. Le temps contredit au temps et l'espace à l'espace.

Ce qui en résulte indubitablement, c'est que la rime riche est une règle et non une loi, ce n'est qu'un moyen d'obtenir une impression

rythmique, et il faut encore sortir une fois de chez notre pays pour voir et juger nos habitudes. Ce qui est éternel, c'est la loi naturelle, rythmique ou autre ; ce qui est changeant, ce sont les règles, incarnations temporaires des lois. Il n'y a point de rime réellement obligatoire, toujours à tel degré, mais une rime dont la sonorité se mesure, se nombre, se pèse dans l'oreille et dans la pensée et qui doit s'adapter à divers degrés à l'impression acoustique et psychologique qu'il faut produire. C'est au poète à mettre dans son poème le degré de rime qui convient, comme au peintre le degré d'éclat de son coloris.

5° — DIVERS POINTS DE VUE
AUXQUELS LA RIME EST APPRÉCIÉE

1° Rime pour l'oreille ; 2° Rime pour les yeux ; 3° Rime à la fois pour les yeux et pour l'oreille.

C'est ici que nous devons admirer la force de la routine, la survivance des états anciens qui n'ont plus de raison d'être, et la contradiction où les règles surannées ont placé le vers vis-à-vis de la prose et fait prédominer les règles sur la loi, l'artificiel sur le naturel.

Plaçons-nous d'abord à l'origine de la versification française ; ce désaccord n'y existe point, et on voit régner cette loi, qu'il faut rimer pour l'oreille, non pour les yeux, c'est-à-dire pour la lecture, non pour l'écriture. En effet, de même que la parole n'est que la traduction de la pensée, aussi fidèle que possible, de même l'écriture n'est que la traduction de la parole à son tour. Elle ne doit contenir rien autre que les sons d'une parole.

Il est vrai que ce principe nous conduirait à la réforme orthographique, mais ce résultat serait désirable. Il n'est pas besoin d'ailleurs d'aller jusques-là. On peut conserver dans l'écriture les lettres étymologiques, mais dans la scansion du vers, les lettres non prononcées ou autrement prononcées qu'elles ne sont écrites n'existaient point à l'origine, toutes étaient prononcées. La question ne naissait donc pas de savoir si on rimerait pour les yeux ou pour l'oreille, on rimait pour les deux à la fois, par la force des choses, puisque le son et le signe étaient toujours d'accord.

Ce n'est que plus tard que le son se retire de certaines lettres, comme un flot qui abandonne un rivage, et que celui de certaines lettres dévie, surtout celui des voyelles qui de longues deviennent brèves et

réciproquement. Dès lors, il fallait sacrifier l'œil à l'oreille, ou l'oreille à l'œil. quelques-uns plus sévères voulurent satisfaire à la fois les deux, mais il en résulta de grandes entraves pour la composition.

Il n'y avait qu'un parti à prendre : rimer seulement pour l'oreille, mais on ne s'y est jamais décidé franchement. Il est d'ailleurs nécessaire d'observer l'évolution des sons, et de constater que beaucoup de rimes qui ne riment plus que pour l'œil rimaient d'abord pour l'oreille aussi.

C'est ainsi que les infinitifs en *er : aimer*, *parler*, assonaient bien avec *mer*, *fer*, *enfer*, parce qu'on prononçait alors *mé*, *fé*, *enfé*, d'où les rimes parfaites, *mer* et *ramer*, *enfer* et *triompher*, *cher* et *toucher*, l'*air* et *parler*. C'est dans la seconde moitié du XVIIe siècle que ce genre de rimes devient proscrit, et cependant on le rencontre encore dans Boileau et Racine, où elles commencent à devenir tout à fait fausses, la prononciation ayant divergé. C'est qu'autrefois la consonne finale ne se prononçait jamais, on disait *la mé* pour *la mer*, *le fé* pour *le fer*, *la mô* pour *la mort*, le parler des paysans est resté fidèle à cette prononciation ; tandis qu'aujourd'hui *la mer* et *la mère* se prononcent de la même façon, alors ils se distinguaient complètement *la mé*, *la mère*.

Il en est de même de *oi* qui souvent se prononçait *ai*, *craire*, au lieu de *croire ; bourgeois* rimait avec *je fais*, *mains* et *moins disette* et *étroite*. Depuis, la prononciation a divergé et cette rime est devenue fausse.

La première personne des verbes s'écrivait toujours sans *s : je voi*, au lieu de *je vois* ; ce n'est que plus tard que l'*s* fut introduit ; *je voi* rimait donc avec *loi*, non seulement pour l'oreille, mais aussi pour les yeux.

La dipthongue *eu* rimait avec *u* parce qu'elle prononçait *e-u*, *vœu* rimait donc avec *vu ; sœurs* avec *surs* ; *bu* avec *meure*. Depuis la dipthongue a pris un son unique et cette rime n'est plus possible.

Le *c*, l'*f* ne se prononçaient pas à la fin des mots, aujourd'hui ils se prononcent très souvent.

Ainsi les rimes *boucs*, *genoux ; roc* et *croc*, *crics* et *districts* admis alors ne pourraient plus l'être. Il en est de même de la rime *natifs* et *jadis*.

Nous avons donné ces quelques exemples pour bien constater l'accord naturel de la rime et de la prononciation. On rimait toujours pour l'oreille conformément à la loi rythmique. Dans une époque antérieure

même, la prononciation n'ayant pas divergé, on rimait sans contrainte à la fois pour l'oreille et les yeux.

Mais bientôt le désaccord se fit, et au lieu de prendre le chemin droit et naturel, on a fait fausse route ; on a voulu, autant que possible, rimer à la fois pour les yeux et pour l'oreille, et même ce qui est plus grave, on a souvent sacrifié celle ci, et l'on a rimé pour les yeux seuls.

Cette dernière pratique est généralement condamnée par les métriciens, mais elle continue pour les poètes et les meilleurs qui s'en servent comme d'une licence poétique ; en outre, la première, celle qui exige la réunion des deux rimes, est préconisée à tort par les systèmes de versification en faveur. Il y a là une double erreur qu'il nous faut signaler.

Tout d'abord, il faut rimer complètement pour l'oreille, ce qui nous semble une vérité évidente qu'aucun artifice graphique ne saurait obscurcir.

Les classiques, les romantiques ont été d'accord pour violer cette règle, d'une manière remarquable surtout dans les noms propres. C'est ainsi qu'on fait rimer *Titus* avec *vertus* ; *Minos* avec *repos* ; *Pâris* avec *prix* ; *Calchas* avec *pas; confus* avec *Britannicus*. Victor Hugo a fait rimer *Carolus* avec *exclus*, Voltaire *sept* avec *objet*, et l'impeccable Boileau *Cérès* avec *guérets*. Les exemples abondent Quant il y a un nom propre, c'est lui qu'on estropie dans la scansion en le privant de sa finale, et lorsque ce nom est mythologique ou d'origine savante, la mutilation est moins apparente. Mais elle a lieu même entre deux noms communs, on sait qu'en français la consonne finale tantôt se prononce, tantôt ne se prononce pas ; on abolit cette différence, ce qui rend la facture du vers plus facile, mais la rime réelle n'existe plus.

Là se trouve certainement le désaccord le plus choquant, celui qui consiste à faire rimer une consonne finale avec le néant : *mer*, *aimer* ; mais il en existe une autre qui se résout en question de nuance vocalique. On sait que chaque voyelle possède un double et même un triple son, dont l'un peut être assimilé au bécarre en musique, l'autre au dièse ou au bémol, suivant les cas. On ne peut pas dire qu'il y ait une voyelle différente cependant C'est sur cette distinction que se base la fluctuation de beaucoup de rimes qui renferment les voyelles nuancées. Ainsi le son *a* est différent dans *femme* et dans *âme* : l'*â* est l'*a* bémolisé, pour ainsi dire. Qu'on ne dise pas que l'*â* est simplement un *a* long. Il l'est sans doute mais cet allongement ne

donne pas seulement une différence quantitative. *A* long est plus bas sur l'échelle des sons que l'*a* bref.

De même le son *o* diffère du son *ô*, en ce que ce dernier est le premier bémolisé, c'est-à-dire placé plus bas sur l'échelle des sons, et non pas seulement plus long : *homme, dôme.*

Le son *e* est plus riche en nuances ; il possède son dièse et son bémol *ê* ou *è* est plus haut sur l'échelle des sons, c'est le dièse, le son *ée* est plus bas, c'est le bémol.

Quelquefois cette différence de sons se produit sans que l'expression graphique du mot soit modifiée, et par exemple l'*a* long s'écrit simplement *a* sans accent circonflexe. C'est ce qui a lieu dans le mot *flamme* qui rime très bien pour l'oreille, ce qui est l'essentiel, avec le mot *âme*, quoiqu'il ne rime pas graphiquement. Ce résultat se produit plus souvent lorsque la voyelle est allongée, en vertu du principe linguistique de compensation, par l'influence de la consonne suivante qui ne se prononce pas, par exemple, du signe du pluriel.

Par exemple, le mot *loi* ne rime pas bien avec le mot *lois*, ni *roi* avec *rois*, non seulement en vertu de la règle conventionnelle qui défend de faire rimer un singulier avec un pluriel, mais aussi en vertu de la loi naturelle qui défend de faire rimer deux nuances du même son ; en effet, *lois* au pluriel a la diphtongue plus longue qu'au singulier et est même bémolisé.

Il est vrai que la prononciation actuelle tend à assimiler la *loi* et les *lois*, le *roi* et les *rois* ; lorsque cette évolution sera entièrement accomplie, il n'y aura plus à maintenir cette observation quant à cet exemple ; mais elle restera pour une foule d'autres. C'est ainsi que *lait* et *délais* prononcent *ai* d'une manière tout à fait différente.

Cette différence se produit entre la voyelle ou diphtongue terminant le mot, ou la même suivie d'un *e* muet, seulement la situation est masquée par la règle qui défend de confondre les rimes féminines avec les règles masculines. C'est ainsi que le son n'est pas le même dans *vrai* et *vraie*, dans *croit* et *croient*, dans *tombé* et *tombée*, dans *créé* et *créée*.

C'est l'influence de l'*e* muet qui allonge la voyelle précédente et nous savons que cet effet quantitatif entraîne un effet qualitatif.

Mais l'effet ne fut-il que quantitatif, qu'il serait assez grand pour empêcher une rime parfaite ; le son *où*, le son *u*, allongés n'ont à peu près pas d'effet quantitatif : *joujou* et *joue ; fou* et *houe : connu, connue :* mais la variation de quantité fait que ces sons riment encore imparfaitement ensemble.

En résumé, toutes les fois que deux voyelles finales, soit par elles-mêmes, soit par l'effet compensateur exigé par une consonne ou un *e* muet suivant non prononcés, n'ont plus le même sens exact soit quantitativement, soit surtout qualitativement, de telle sorte que ce son se trouve diésé ou bémolisé sur l'échelle vocalique, elles ne peuvent plus rimer d'une manière complète, la rime est conservée pour l'œil seulement, on ne peut dire cependant qu'elle manque absolument, car il y a bien partout le même son fondamental, la même note, ou pour parler plus exactement, une note très rapprochée.

Cependant beaucoup de poètes n'ont pas observé cette loi naturelle, ils font rimer *é* avec *ê*, *o* avec *ô*, *a* avec *â*. Aussi on trouve souvent chez les meilleurs poètes *disgrâce* rimant *avec place* (Corneille), *abattre* avec *idolâtre* (id.), *organe* avec *âne* (id.), *âme* avec *madame* (Racine), *âge* avec *courage* (Voltaire), *parole* avec *rôle* (Molière), *haine* avec *mienne* (Racine) et bien d'autres. Victor Hugo les a conservés dans son vers romantique.

De telles rimes doivent être interdites, car elles sont contraires à cette loi rythmique absolue que l'on doit rimer pour l'oreille. Cependant on ne peut dire que ces rimes soient fausses, parce qu'il ne s'agit que de nuances de sons.

Ces nuances, du reste, varient suivant les époques. Dans la très ancienne poésie française, il n'y avait entre une voyelle et sa nasale, entre *i* et *in*, entre *a* et *an*, qu'une simple nuance, tandis que maintenant un abîme les sépare et qu'on ne pourrait même approximativement faire rimer *i* avec *in*. Au contraire, dans la chanson de Roland, une telle assonance se retrouve à chaque pas.

Mais, quand il s'agit de la rime ci-dessus que nous avons critiquée entre *carlos* et *héros*, *Vénus* et *obtenus*, c'est-à-dire où la consonnance est empêchée par la consonne finale, il n'y a plus de rime approximative, mais une rime absolument fausse.

Il n'y a pas lieu d'insister sur une vérité si évidente et pourtant si souvent méconnue que la rime doit exister pour l'oreille, complète, non approximative, et cela, qu'on suive par ailleurs le système de l'assonance ou celui de la rime suffisante, ou celui de la rime riche. Il y a des ordres différents d'idées qui s'entrecroisent. Cette rime, si elle est insuffisante, ne peut être complétée par la rime pour l'œil. Il faut qu'elle existe indépendamment. Cependant, même pour l'oreille, la rime n'est pas une chose indivisible qui existe ou n'existe pas ; elle peut s'obtenir à différents degrés, de même que plus haut la rime

suffisante et la rime riche. C'est que les règles, les lois cristallisées sont inflexibles ; les lois, au contraire, les lois fluides qui ont produit les règles, étaient souples et flexibles, en vie et en mouvement incessant et restent sous l'influence de leur cause.

Maintenant faut-il ajouter à la rime pour l'oreille, lorsqu'elle est complète, la rime pour l'œil, de manière à obtenir plus de perfection encore, ou bien celle-ci est-elle absolument indifférente au rythme ?

Pour nous elle est absolument indifférente, et contre les préjugés actuels, nous essaierons de le démontrer. L'écriture n'est rien par elle-même ; les lettres parasites que le son a désertées doivent être tenues pour non avenues ; ce sont des cadavres qui encombrent le sol.

Parcourons les différents cas où la rime pour l'œil continue à tort d'être exigée.

1° Il n'est pas permis de faire rimer des mots qui se terminent par des consonnes différentes, même lorsque ces consonnes ne sonnent chez aucun d'eux : *finissant*, *blanc* ; *Roland*, *champ* ; *insolent*, *sang*. Cependant cette rime tend à être reçue.

Quelle différence la moindre, existe dans la prononciation? Puisque dans tous ces mots la dernière syllabe est muette, c'est donc comme si elle n'existait pas. On peut objecter que souvent la dernière consonne se réveille lorsque le mot suivant commence par une voyelle. C'est ce qu'on appelle *la liaison*. Mais d'abord la liaison n'a pas toujours lieu, par exemple, après le mot *champ*. Puis, ce qui est plus topique, elle ne se fait jamais après la pause qu'exige la fin du vers.

C'est le cas le plus simple : silence absolu de la consonne finale qui fait la seule différence entre les mots, absence d'allongement ou de compensation vocalique.

2° Il n'est pas permis de faire rimer deux mots qui se terminent l'un par une consonne muette, l'autre sans consonne.

Ce cas se rapproche du précédent, aussi on admet difficilement la rime de *témoin* et *point*, de *commun* et *emprunt*, de *lien* et *vient*, de *tien* et *tient*, de *tapi* et *tapis*, de *soi* et *soit*, de *peu* et *veut*, de *lui* et *fruit*, d'*effroi* et *froid*, de *loi* et *toit*. Cette répugnance existe encore, quoique atténuée. L'habitude de lire les vers des yeux seuls y a fortement contribué, si bien que ces rimes choquent quand on les lit ainsi, mais cependant sans aucune raison. Comme nous venons de le dire, la dernière consonne ne sonne jamais à la fin et ne peut, par conséquent, produire aucune divergence dans les mots.

On peut objecter qu'il en était ainsi dans la lecture ancienne du

vers, où l'on s'arrêtait à chaque repos rythmique, tandis que, d'après le système romantique et la scansion qui a suivi, on supprime en partie ces repos au moyen de l'enjambement, ou même sans enjambement par une lecture continue où le rythme n'est plus que latent. Mais, outre que la scansion ancienne tend à reparaître, même dans celle-là, la continuité n'est jamais telle qu'on fasse la liaison entre la fin d'un vers et le commencement de l'autre ; si on la faisait, le rythme serait détruit d'un coup, il ne serait plus latent, il serait nul.

Il faut donc admettre définitivement les rimes ci-dessus, conformément à l'évolution qui s'opère dans ce sens. Y a-t-il une rime plus riche que celle d'*effroi* avec *froid* ? Comment l'a-t-on jamais proscrite ?

3° Il n'est pas permis de faire rimer deux mots qui se terminent, l'un par une consonne sonore suivie d'une consonne muette, l'autre par une consonne sonore seulement.

Cependant ici il y a concordance non seulement d'une voyelle, mais aussi de la consonne qui suit. L'exclusion est donc plus incroyable.

C'est ainsi qu'on proscrivait les rimes suivantes : *encor* et *dort*, *or* et *accord*, *sert* et *cher*, *char* et *part*, *art* et *César*.

On peut répondre, comme tout à l'heure et plus victorieusement même, puisque la rime par ailleurs est plus complète, qu'une consonne finale étant atone ne doit exercer aucune influence, qu'elle ne peut ressusciter en vertu du principe de liaison, puisque cette liaison est empêchée par le repos rythmique de la fin du vers.

4° Il n'est pas permis de faire rimer un singulier avec un pluriel et par extension, un mot terminé par un *s* avec un mot terminé par une autre consonne.

Ici, se rencontre la réunion de deux motifs, celui phonétique et celui grammatical. Il s'agit, bien entendu, des mots ou l'*s* ne sonne pas ; car si l'*s* sonnait dans l'un d'eux, ce serait la rime pour l'oreille qui se trouverait elle-même détruite.

Cette règle, fausse suivant nous, mais admise presque sans conteste, se base sur celle ci-dessus qui exige la rime pour l'œil, mais elle la dépasse. Une sensation grammaticale vient la corroborer. Beaucoup de poètes qui feraient bien rimer *or* avec *mort*, ou même *toit* avec *toi*, ou *sang* avec *dolent*, se refuseraient toujours à faire rimer *morts* avec *sort*, parce que l'*s* est le signe du pluriel, et que par une sorte de *rime grammaticale* qui vient se placer à côté de la *rime phonétique*, un singulier ne saurait rimer avec un pluriel. Pourquoi cette rime gram-

maticale, celle du singulier avec le singulier, du pluriel avec le pluriel, du masculin avec le masculin? Qu'est-ce que cet intervenant? Quels sont ses titres ? Il n'en a aucun. Dès lors, il semble que la prohibition doive tomber.

Certains esprits plus hardis ont, en effet, renversé cette barrière comme aussi gênante qu'inutile, et ces poètes ne sont tout à fait ni modernistes, ni décadents, mais ils ont reconnu simplement l'inanité de la règle. C'est ainsi qu'on trouve chez eux la rime de *close* et de *roses*, d'*entrailles* et de *travaille*, et l'oreille n'est nullement choquée.

Quicherat, observateur sévère des règles classiques, reconnaît cependant que celle-ci n'a pas de raison d'être. Il admet, par exemple, les rimes suivantes, *tourment* et *serments, raison* et *saisons, tu viendras, il tiendra*, et il ajoute que, si la logique avait présidé à l'établissement des règles de la prosodie, toutes les syllabes que l'oreille aurait déclarées pareilles, quelle que fut leur orthographe, auraient pu être associées. Marmontel disait aussi : il n'y a aucune raison de proscrire ces rimes, c'est un défi jeté aux versificateurs. Mais le bon sens n'a pas prévalu.

Ce n'est pas seulement lorsqu'il est le signe du pluriel que l'*s* ne peut rimer avec un mot finissant sans *s*, mais dans tous les autres cas, par analogie. C'est ainsi qu'on proscrit les rimes suivantes : *cour, discours ; ver, vers ; mort, remords*. Ici la règle est encore moins raisonnable, elle perd jusqu'à son prétexte grammatical.

Est-ce à dire cependant que le singulier pourra toujours rimer avec le pluriel, le mot sans *s* avec celui terminé par un *s*? Oui, quand l'addition de l'*s* ne change rien au son de la syllabe tonique finale. Mais il doit en être autrement lorsque cet *s* se prononce, ou lorsque, restant muet, il modifie l'intonation de la voyelle qui précède. Nous avons déjà décrit le premier cas. Le second est plus fréquent ; souvent à ce point de vue un mot au singulier ne pourrait rimer avec lui-même au pluriel : *berger, bergers; loi, lois; émoi, émois; plat, plats ;* parce que l'*s* ne se prononçant pas au pluriel reporte sa force sur la voyelle précédente pour l'allonger. Pour la même raison, on ne pourrait faire rimer *berger* avec *dangers ; loi* avec *émois ; plat* avec *ébats*, puisque la prononciation de la voyelle est modifiée.

Dans ce cas, mais dans ce cas seulement, la règle que le singulier ne peut rimer avec le pluriel est juste et doit être maintenue, parce que c'est la conséquence d'une autre loi. L'autre exception existe à plus forte raison quand l'*s* se prononce, soit au singulier, soit au

pluriel : c'est ce qui a lieu dans le mot *fils* qu'on prononce *fis* au singulier et *fi* au pluriel ; ce mot ne pourrait donc rimer avec lui-même. Ces deux exceptions qui sont le résultat de l'interférence de deux lois confirment celle que nous posons ici et qui permet de faire rimer ensemble le pluriel et le singulier. A plus forte raison doit-il en être ainsi quand l'*s* final qui ne se prononce pas n'est pas le signe du pluriel, par exemple, dans *mort* et *remords*, *il voit* et *je vois* : dans ce cas la prohibition n'avait lieu que par analogie et extension d'une règle fausse déjà. Aussi beaucoup de poètes ont-ils cherché à tourner la règle en écrivant *remord*, *je voi*.

5° Il n'est pas permis de faire rimer un mot se terminant par *é* avec un autre mot terminé par *er* ou *et*, se prononçant de la même manière.

Ici il y a une question de rime pour l'œil doublée encore d'une question grammaticale. Pour l'œil, en effet, *é*, *er* et *et* ne riment pas, quoiqu'ils riment parfaitement pour l'oreille. Il n'en serait donc pas question en ce moment si un instinct grammatical ne se superposait à l'autre cause. En effet, les infinitifs en *er* et les participes passés en *é* doivent éviter leur confusion ; les faire rimer entre eux tendrait à intervertir leur rôle grammatical On se retrouve dans l'ordre d'idées ouvert par la rime grammaticale dont nous avons parlé ; ici ce serait grammaticalement une *contre-rime*.

Il n'en est pas de même, il est vrai, en ce qui concerne les finales en *é* d'un côté et en *et* de l'autre, aussi sont-elles moins absolument exclues. Elles le sont cependant, parce que l'œil s'est habitué par usurpation à exiger une rime à sa propre intention. Cependant ne vaut il pas mieux faire rimer *berger* et *changé*, ou *berger* et *objet*, que d'admettre les rimes pauvres monosyllabiques que tout le monde emploie ?

6° Il est interdit dans la rythmique actuelle de faire se correspondre une rime féminine terminée par *e* et une autre terminée par *es* et *ent*. Cette prohibition est d'autant plus singulière qu'à la fin d'un vers *s* et *nt* sont absolument muets et qu'ils n'ont même pas l'effet, comme *s* dans les rimes masculines, de changer le son de la voyelle qui précède ou seulement de l'allonger un peu ; par exemple, quelle différence y a-t-il entre *joie* et *joies*, entre *tu commences*, *il commence*, *ils commencent*, entre *guerres* et *tonnerre* ? L'*s* n'est même pas toujours le signe du pluriel, par exemple, la deuxième personne du singulier dans les verbes : *tu envoies*. C'est cependant ce motif grammatical qui a dominé et qui a maintenu cette règle que personne n'ose enfreindre.

Cependant il serait utile pour le poète d'abolir de fausses règles

qu'aucune loi naturelle ne justifie. L'oreille ne se sent nullement choquée d'entendre rimer : *sentent* et *puissante* : *tu chantes* et *touchante* ; *méchantes* et *plante*. Tout le monde est au fond de cet avis, mais personne ne veut le déclarer.

L'illusion de la rime pour l'œil est quelquefois si forte qu'on se refuse à faire rimer entre eux les mots en *ère* et ceux en *aire* prononcés exactement de la même façon ; de même ceux en *ère* et en *aisse*. La rime pour l'œil est devenue la rivale de celle pour l'oreille, la seule légitime !

Comment expliquer cette usurpation ? Elle tient à l'habitude de lire. Lorsque le langage était seulement parlé et qu'on lisait peu, on suivait la prononciation et aussi la scansion naturelle ; on ne se préoccupait que des sons et on en suivait d'une manière exacte l'évolution. En effet, d'abord toutes les lettres se prononçaient, puis peu à peu le son se retira d'un grand nombre qui furent conservées dans l'écriture et n'eurent plus qu'un rôle étymologique. Comme on n'avait ces lettres que de temps en temps sous les yeux, on ne s'en préoccupait pas, et l'accord entre la prononciation et la scansion subsistait.

Mais lorsqu'on devint plus lettré, on lut plus fréquemment, et les lettres lues, quoique n'existant plus comme sons, ressuscitèrent, pour ainsi dire, on s'efforça de les prononcer, quoiqu'elles ne dussent plus l'être. La prononciation devint moins naturelle, elle se chargea d'éléments qui l'encombrèrent, d'où résulta de l'élégance, mais de l'affectation et en tout cas elle était artificielle.

C'est à ce facteur qu'on doit la prononciation *mort t'éternelle* et celle d'autres mots dans lesquels on faisait sonner deux consonnes finales.

L'effet de la lettre lue fut encore plus funeste pour la scansion. On voulut la rime pour l'œil, celui-ci se sentit blessé, lorsqu'il vit à la fin d'un vers un *t*, même muet, tandis qu'il y avait à la fin d'un autre un *r* ou un *s*, même muets. L'écriture qui n'est que la servante de la prononciation se révolta contre sa maîtresse ou voulut du moins partager la rime avec elle.

6e. — DE LA RÉPÉTITION ET DU CROISEMENT DE LA RIME DE SON HARMONIE DIFFÉRÉE ET DU ROLE STROPHIQUE DE CETTE HARMONIE

La rime classique est par excellence la rime plate, c'est à-dire la succession immédiate de deux rimes se correspondant.

C'est celle qu'on trouve encore aujourd'hui presque uniquement dans la poésie épique et dans la poésie dramatique. Dans cette situation, la rime a surtout pour fonction de marquer fortement la fin du vers. Sans doute, l'idée de sonorité n'est pas exclue, mais elle est réduite à son *minimum*, en ce sens que rien ne la relève et ne la rend plus sensible ; au contraire, elle s'éteint souvent dans la monotonie. Cependant, un tel processus a ses avantages, l'harmonie entre les deux sons ne se fait pas attendre, elle est complète et presque immédiate.

Une telle rime n'est pas perfectionnée et ne produit nullement le maximum d'effet acoustique ou psychologique dont elle est capable. Nous allons la voir s'exalter dans la poésie lyrique et frapper bien plus vivement l'oreille et l'esprit. Par quel moyen ? Le premier, le plus superficiel, mais puissant déjà, c'est la répétition de la rime. Il y a un charme secret à entendre se répéter à une distance symétrique le même son ; non seulement l'oreille est heureuse de retrouver, mais le sentiment est éveillé à son tour par le souvenir, par le retour dont la rime est l'image, plus exactement, le mouvement parallèle, dans le monde phonétique. Cet effet ne va-t-il pas devenir plus grand si l'on répète plusieurs fois la même rime ? Sans doute, pourvu que ce ne soit pas très souvent de manière à ce que l'oreille en soit saturée. Cet instinct est si profond que c'est à lui qu'on doit la laisse monorime de nos plus anciens poèmes. On ne se contente pas alors de répéter le même son à la fin du second vers, on le cherche encore à la fin du troisième, du quatrième et à l'infini jusqu'à ce que la rime ne vienne à manquer sous nos pieds. On ne s'en rassasie pas, et ce n'est qu'après épuisement qu'on passe à une seconde laisse, c'est-à-dire à une seconde rime. Sans doute, cela nous semble bien monotone à la lecture, mais ne l'était pas pour le sentiment rythmique plus simpliste. Il ne faut pas croire que le rythme se soit établi par degrés ; au contraire, il a paru tout de suite touffu, exubérant, on était les gourmands du rythme, tandis que nous en sommes les gourmets. Plus tard le rythme diminue tout en se perfectionnant, il devient plus calme, s'endigue, se canalise. La laisse

devient la strophe, la strophe devient le distique. Mais ce qu'il faut retenir, c'est combien la sensation de la rime, sous sa forme d'assonance, était puissante, et combien, par conséquent, elle est naturelle.

La rime répétée a donc plus d'effet que la rime simple, et si la monorimie qui était son premier jet et son extension indéfinie ne doit pas être retenue, en général, cependant, dans la poésie lyrique surtout, une seule rime paraît souvent insuffisante. On la trouve encore dans la stance, mais dans la strophe on ne la rencontre plus ; il y a, au moins, une rime redoublée.

Où la fable mit ses Ménades,
Où l'amour eut ses sérénades
Grondaient les sombres canonnades
Sapant les temples du vrai Dieu ;
Le ciel de cette terre aimée
N'avait sous sa voûte embaumée
De nuages que la fumée
De toutes ses villes en feu.

(Victor Hugo).

Ce moyen devient régulier dans le ternaire, c'est une strophe composée de trois rimes semblables et d'un très puissant effet.

Poète, il est fini l'âpre temps des épreuves,
Quitte nos solitudes veuves,
Et dors, libre et pensif, bercé par les grands fleuves !

Au milieu des brumes d'Armor,
Repose ! ta chanson va retentir encor
Sur la lande où sont les fleurs d'or. (Banville)

La répétition de la rime peut être plus fréquente, comme dans la strophe suivante :

Et vous qui reposez sous la feuillée obscure,
Qui vous a réveillé dans vos nids de verdure ?
Oiseaux des ondes ou des bois,
Hôtes des sillons ou des toits,
Pourquoi confondez-vous vos voix
Dans ce vague et confus murmure
Qui meurt et renaît à la fois,
Comme un soupir de la nature (Lamartine)

Cette strophe contient la rime féminine en *ure* quatre fois et celle masculine en *ois* quatre fois.

Il serait impossible d'aller au-delà sans dépasser les bornes naturelles et de construire une longue strophe sur deux rimes seulement s'entrecroisant entre elles.

Le moyen de la répétition de la rime se trouve rarement employé seul, si ce n'est dans le ternaire où il constitue toute la strophe Le plus souvent il se combine avec celui d'entrelacement des rimes, et c'est par les deux combinés que se réalise l'unité strophique et en même temps un phénomène spécial qui est l'harmonie différée.

Lorsque les rimes se succèdent régulièrement deux à deux, la fin du vers, l'unité du distique sont fortement marquées, mais il n'existe pas d'unité supérieure ou vers de strophe : pour créer celle-ci, il faut que la régularité continue se trouve rompue.

Elle ne peut l'être que de deux manières.

La première consiste à insérer de distance en distance un vers plus court ou plus long que les autres, en général, plus court, et d'y faire finir la phrase et le sens. Ce vers différencié porte le nom de *clausule*.

Le second moyen consiste à placer au bout d'un certain nombre de vers une rime plus frappante que les autres, qui indique un point de relief et d'arrêt. Cette rime majeure constitue l'unité strophique.

Mais comment trouver cette *rime majeure* ?

Par un procédé bien simple. Une rime plus pleine, plus riche, ne suffirait pas ; il en faut une longtemps attendue et appelée dès le commencement de la strophe ; dès qu'elle aura répondu à cet appel, celle-ci sera terminée.

Le bleu du ciel pâlit, comme un cygne émergeant
D'un grand fleuve d'azur ; l'aube parmi la brume,
Secoue à l'horizon les blancheurs de sa plume
Et flagelle l'air vif de son aile d'argent. (Silvestre).

A partir de la fin du premier vers, l'oreille attend une rime au mot *émergeant* ; le second vers la lui refuse, le troisième la lui refuse encore, le quatrième ne la lui accorde qu'à la fin. Dès qu'elle l'a reçue, l'oreille éveillée est parfaitement satisfaite ; elle sent qu'il n'y a pas eu seulement la fin d'un vers, mais celle d'une unité nouvelle plus compréhensive, de la strophe.

En se croisant, en se faisant attendre, les rimes ont donc produit l'unité strophique.

Ce n'est pas tout, elles ont atteint aussi un effet musical particulier, ce qu'on appelle l harmonie différée. Dans le système des rimes plates, l'harmonie se produit de suite à la fin du second vers, et elle est pleine. Cependant il y en a une autre supérieure, dont l'effet est rendu plus puissant par un désaccord momentané qui en redouble le charme final. Cette sorte d'harmonie existe aussi en musique. C'est l'harmonie discordante.

Cette harmonie nouvelle, cette rime supérieure, charme davantage l'oreille en ce qu'elle empêche toute monotonie. A la fin du second vers, on s'attend à trouver la rime, mais celle-ci fait défaut. Sensation de surprise ! A partir de ce moment, on la cherche toujours, et lorsqu'on la trouve enfin, on est tout réjoui, comme lorsqu'on revoit un ami après une longue absence. La sensation acoustique la transmet jusqu'à l'esprit, auquel il semble ainsi qu'il a retrouvé une sensation éloignée, une idée perdue, qui revient avant que le vestige s'en soit effacé entièrement.

On peut différer le retour de la rime aussi longtemps qu'on le veut et tant que la sensation de la finale du premier vers n'a pas disparu, telle est la seule limite de distance.

Pour créer cette distance, il faut remplir les vers intermédiaires par une rime différente plusieurs fois répétée, ce qui fait que le moyen de la rime répétée et strophique se réalise par celui de la rime régulière.

7°. — DE LA RIME ACTUELLE ET DE LA RIME VIRTUELLE.

Il se produit en rythmique un phénomène étonnant. Un vers peut être blanc et donner cependant l'impression de la rime. Cela résulte de sa position entre des vers rimés qui donnent à l'ensemble l'entraînement du rythme.

C'est dans un poème spécial que ce résultat a lieu et comme il s'agit d'un poème d'importation étrangère, nous n'en parlerions pas ici si pareil phénomène ne se produisait pas aussi d'une manière générale dans la poésie populaire.

Voici d'abord le système du ghazal.

La musique la mieux aimée,
C'est la voix de la bien aimée,
Quand de loin sous un rire clair,
Dans une haleine parfumée,
Elle redit au frais matin

La même note accoutumée.
Je l'écoute et l'entends toujours
Au fond de l'oreille charmée,
Le tintement de soie et d'or,
Le battement d'aile fermée, etc.

Ici il s'agit non du ghazal proprement dit, répétant de deux vers en deux vers le mot final, mais du ghazal purement phonétique répétant de deux en deux vers la même rime, tandis que les vers intermédiaires ne riment pas entre eux.

Eh bien ! Ce qui est remarquable, c'est que l'oreille ne s'aperçoit pas de l'absence de cette rime, de telle sorte que les vers impairs qui ne riment pas paraissent cependant rimer. C'est un résultat singulier, mais incontestable. L'entraînement du rythme l'a produit. L'oreille croit entendre aux places symétriques, une rime qui n'existe pas. Elle n'est nullement surprise et le vers blanc intermédiaire n'existe pas par elle.

Du reste, il semble que l'alexandrin pourrait avoir été ainsi composé, puis, que deux vers auraient été ensuite réunis de manière à former désormais deux hémistiches.

Oui, je viens dans son temple
Adorer l'Eternel,
Je viens suivant l'exemple
Antique et solennel.

Voilà le ghazal naturel restitué : puis en réunissant deux vers en un, on recompose l'alexandrin. Ce qui est surtout remarquable, c'est que presque toute la poésie populaire est fondée sur cette *alternance d'un vers blanc et d'un vers rimé.*

Par un soir, à la brume,
Allant m'y promener,
Par la grand'rue je passe,
J'ai vu une clarté,
C'était ma bonne amie
Qui allait se coucher.

(Chants populaires d'Ille-et-Vilaine).

Mon père m'a mariée
A la Saint-Nicolas. Ah ! ah !
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime pas !

Y a-t-il à la fin du vers blanc un simple hémistiche ou une fin de petit vers ? On pourrait hésiter si on ne prenait d'autres points de comparaison dans le vers populaire. Mais cette comparaison attentive nous avertit qu'il y a bien une fin de vers et que la poésie populaire se compose essentiellement de l'alternance d'un vers rimé et d'un vers non rimé.

Comment ce vers non rimé est il possible dans le rythme populaire qui est si attaché à la rime ? C'est que précisément il veut en éviter la trop grande monotonie et cherche à la rompre par cette insertion tout à fait symétrique du vers blanc. Il a réalisé instinctivement ce que le rythme savant a obtenu par la rime croisée et la rime strophique, en écartant la rime plate. Elle possède ainsi de son côté son harmonie différée.

Ce que nous voulons retenir ici, c'est ce mélange du vers rimé et du vers blanc. Sans doute, ce dernier n'est pas naturel dans la versification française, mais il le devient lorsqu il se combine avec le premier. C'est cette combinaison trop peu remarquée que nous avons voulu mettre en relief.

La rime peut donc n'être que virtuelle, résulter du seul entraînement du rythme, l'oreille la suppose, elle préfère la supposer et ne pas la laisser retentir.

Peut-être pourrait-on construire des vers nouveaux sur cette formule. L'essai n'a pas été fait ; mais une telle rime ou plutôt une telle absence de rime d'un vers l'un conviendrait admirablement à la poésie épique et surtout à celle dramatique qui craint l'accumulation des rimes. On pourrait, par exemple, avoir un alexandrin rimé suivi d'un second non rimé. Combien le dialogue paraîtrait alors plus naturel! Le retour marqué par la rime ne serait pas absent, mais il s'éloignerait, il n'en serait que plus recherché.

D'ailleurs, cet effet n'est-il pas produit déjà dans la poésie lyrique par l'éloignement de la rime ? La monotonie de celle-ci est devenue à une certaine époque si grande qu'on a cherché à y remédier par l'enjambement et d'autres artifices. Ne devrait-elle pas plutôt se corriger elle-même automatiquement en devenant plus distancée ?

Dans le vers libre on est arrivé quelque peu à ce résultat. Il n'est besoin, pour s'en convaincre, que d'observer les vers de la Fontaine et les stances de Molière.

Mais dans le ghazal, dans la poésie populaire, on obtient le même effet en supposant simplement la rime, là même où celle-ci n'existe pas.

8. — DES RIMES MASCULINES ET DES RIMES FÉMININES

La formule qui sert de critère est bien connue : forment des rimes féminines tous les mots qui se terminent par *e* final ou suivi de consonnes muettes. Cet *e* n'a rien de féminin à proprement parler, puisqu'il se rencontre dans les verbes, mais cependant, comme beaucoup de substantifs et d'adjectifs féminins se terminent ainsi, on lui a donné ce nom qui semble d'ailleurs mérité par la douceur que ce phonème imprime à la fin du vers. Le résidu de son qui se trouve dans l'*e* muet donne ce caractère, ainsi que cette circonstance qu'il préserve la consonne précédente lorsqu'elle est sonore et l'empêche de devenir ténue ou de tomber, comme cela a lieu dans la rime féminine.

Si l'on observe les cas de rime masculine et ceux de rime féminine on découvre que la première a lieu surtout dans la syllabe ouverte qui se termine par une voyelle, tandis que la seconde, dans celle qui finit par une syllabe fermée. Cependant ce critère est loin d'être infaillible, c'est l'*e* muet qui par son absence ou sa présence décide de cette qualité.

Cela peut paraître étonnant, puisque l'*e* est totalement muet très souvent, et en tout cas, peu sensible. Comment peut-il alors différencier les deux genres de rimes ? C'est un problème que nous avons essayé de résoudre dans notre monographie intitulée : *du rôle de l'e muet dans la versification française*.

De même que l'*s* final tombé dans la prononciation, mais conservé dans l'écriture, avait, avant sa chute, agi sur la voyelle précédente de manière à la modifier quantitativement et même qualitativement, de même l'*e* final agit avant de disparaître, mais beaucoup plus énergiquement ; non seulement il allonge cette voyelle, mais il la dédouble, il fait que dans le temps de sa prononciation elle contient à la fois une *arsis* et une *thésis*, c'est-à-dire que la voix s'élève et s'abaisse successivement sur elle. On le sentira facilement en prononçant successivement ces mots : *loi, poids* et *soie*. Dans le premier, la diphthongue est brève ; dans le second, elle est longue à la fois et bémolisée ; dans le troisième, on obtient encore le second résultat, et en outre, la voix descend après avoir monté et le vers finit, pour ainsi dire, en pente douce et non plus brusquement, c'est ce qui fait que ces trois mots ne peuvent rimer ensemble.

Cependant cette sensation peut être contestée en ce que certains mots à rime masculine se prononcent exactement comme des mots à rime féminine, par exemple, *amer* et *amère*, *mer* et *mère*. Cela est exact et c'est le résultat d'une déviation qui s'est produite dans la prononciation: le vieux français disait *amé* et *amère*, *mé* et *mère* ; alors le parallèle était complet, tous les mots terminés par une consonne sans *e* muet finissaient en vraies rimes masculines, c'est-à-dire en syllabes ouvertes ; depuis, ces syllabes se sont refermées, elles sont devenues des rimes féminines, en réalité, quoiqu'elles ne le soient pas dans l'écriture.

Mais devant l'oreille *amer* et *amère* sont identiques et l'on pourrait parfaitement faire rimer *amer* avec *mère* ; *fier* avec *père*. *Amer*, *fier*, sont des rimes pseudo-masculines, parce qu'on les prononce *amère*, *fière*. Ils contiennent un *e* muet non écrit mais virtuel, le son d'expiration qui accompagne chaque consonne ; aussi est-on désagréablement surpris quand deux rimes masculines en *er* et deux féminines en *ère* se suivent ; cela détruit, en réalité, l'alternance. La règle empirique définit rime masculine celle qui ne se termine pas par un *e* muet et rime féminine celle contraire. La règle rationnelle déclarerait rime masculine celle qui se termine dans la prononciation par une voyelle ou une diphtongue non suivie d'un autre son, même de celui affaibli de l'*e* muet, et rime féminine celle qui finit par une consonne prononcée et suivie soit de sa sonorité, soit d'un *e* muet.

Cette rectification admise, il existe une grande différence acoustique entre la rime masculine et la rime féminine, parce que cette dernière par son *e* muet exprès ou virtuel agit, comme nous l'avons dit, sur la voyelle précédente et la modifie profondément.

Le vers finit en thésis au lieu de finir en arsis. C'est ce dernier point qui est l'essentiel. Dans les versifications qui ne connaissent pas la rime, on obtient le même résultat par d'autres moyens qui aboutissent à introduire ou à supprimer la thésis finale et sans *e* muet, le vers n'en est pas moins masculin ou féminin.

C'est ce qui arrive en latin par l'emploi de la catalexe. Le vers catalectique est un vers masculin, le vers acatalectique est un vers féminin. Le distique est un couple qui se compose d'un vers acatalectique, l'hexamètre, suivi d'un vers catalectique, le pentamètre. Dans ce dernier on supprime la thésis finale à chaque hémistiche.

Donec eris felix, multos numerabis amicos
Tempora si fuerint nubila, solus eris.

Seulement en français l'introduction de la rime fait que la catalexe ne peut s'opérer de vers à vers, mais de distique en distique : deux vers acatalectiques rimant ensemble (féminins) sont suivis de leur vers catalectiques, rimant ensemble aussi (masculins).

Telle est la vraie nature des rimes masculines et féminines. Dans l'ancienne versification française, elle était totalement inconnue ; on faisait rimer une désinence masculine avec une autre féminine ; la puissance de l'*e* muet n'était pas découverte. La poésie anglaise fait de nos jours encore facilement rimer le masculin avec le féminin, par exemple, chez Cowley, *come* et *womb*. Il en est de même de la poésie populaire ancienne.

Mais bientôt et déjà dans le poème d'Alexandre on n'admet plus à rimer ensemble que le masculin et le féminin, mais on n'exige point l'alternance de ces rimes. Les laisses se composent de l'une ou de l'autre. Du Bellay ne suit pas partout cette règle de l'alternance dont Ronsard a été l'instigateur ; à partir de ce moment, une rime féminine ne peut être suivie immédiatement d'une rime féminine différente ; il en est de même pour les rimes masculines. Sans doute, il peut y avoir de suite plusieurs rimes féminines, cinq ou six même, mais rimant ensemble, parce qu'elles forment ainsi une seule unité Mais le couple féminin plus ou moins étendu doit être suivi d'un couple de vers masculins.

Cette règle est classique et a été longtemps considérée comme absolue, non seulement lorsque les rimes sont plates, mais même lorsqu'elles s'entrecroisent dans la poésie lyrique ou lorsqu'elles sont embrassées, ou redoublées ou même mêlées, comme dans les fables de La Fontaine. Elle se justifie par le besoin de variation et par l'alternance entre la catalexe et l'acatalexe, agréable à l'oreille ; deux vers finissent en arsis, puis deux vers en thésis, ou plus exactement, un distique finit en arsis et le distique suivant finit en thésis, ou l'on entrelace un demi-distique en thésis avec un demi-distique en arsis. Le vers se termine ainsi tantôt brusquement, tantôt doucement. D'ailleurs, les deux mots qui riment ne sauraient finir l'un en thésis, l'autre en arsis, cela détruirait leur concordance.

Cette règle qui est juste quand il s'agit de faire rimer un mot avec l'autre, qui l'est aussi lorsqu'il s'agit de faire alterner les rimes n'est plus absolue si le poème ressortit à la poésie lyrique où les rimes sont croisées. La variété désirée peut y être obtenue en croisant des rimes de même nature.

Enfin tout le mirage a disparu,
Je me retrouve seul dans le désert,
Parmi le sable ardent, sous le ciel cru,
La peau, la chair, les os à découvert,

Si longtemps j'ai vécu que je suis las,
Que mon pied ne mord plus le sol mouvant,
Et que mes yeux éteints ne pleurent pas.
Point de source, pas d'ombre, et point de vent.

On voit que le croisement des vers masculins suffit, en n'employant que des rimes masculines, pour donner la même cadence que celle des rimes masculines et féminines en alternance. Seulement aucun vers féminin ne peut alors être introduit, ou la symétrie disparaîtrait.

On peut aussi se contenter de l'alternance de rimes féminines et il suffit de citer cette strophe de Verlaine qui l'a été si souvent.

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère,
Un frisson d'eau sur de la mousse.

Mais pourquoi, ainsi que le font souvent les poètes contemporains, composer ainsi des strophes ou même des poèmes uniquement en rimes masculines ou uniquement en rimes masculines ?

C'est pour en tirer des effets particuliers. Les désinences féminines, tout en étant plus sonores, sont pourtant plus douces. elles expriment mieux par là même certains sentiments ; les masculines plus dures, énergiques, s'adapteront davantage à d'autres. Les unes sont en mineur, les autres en majeur. De là une ressource nouvelle, précieuse pour la poésie, que ne possédaient point les poètes du siècle précédent. puisqu'ils l'ignoraient, et dont encore aujourd'hui beaucoup ne veulent pas user. L'alternance ordinaire des rimes sert pour les sentiments ordinaires ; l'emploi de rimes masculines seules ou de rimes féminines seules donne une énergie ou une douceur inaccoutumées. Le rythme ne supplée pas au sentiment, mais il le favorise.

9° — DE L'ABSENCE TOTALE DE LA RIME

Il est temps de se demander si la rime ne pourrait pas être totalement supprimée, si elle est nécessaire pour que le vers français existe, en d'autres termes, si le vers blanc pourrait réussir chez nous. La difficulté moindre ou la difficulté vaincue ne peuvent être d'aucune influence ici. Il n'y a point d'avantage à rendre le vers français plus facile, car il l'est déjà trop. Mais il s'agit de savoir si le vers dépourvu de rimes ne pourra pas rendre particulièrement certains effets et si tout au moins avec des assonances on ne pourrait pas constituer une prose rythmée sur les confins de la prose et des vers.

La possibilité du vers blanc en français nous paraît d'abord évidente, la rime seule ne constitue pas notre rythme. La meilleure preuve en est qu'on cite souvent un vers isolé, que ce vers ne rime pas et que cependant nous sentons bien à l'oreille que c'est un vers. En effet, il se compose de deux hémistiches égaux dont chacun a le même nombre de syllabes et qui se trouvent séparés par la césure, ces deux hémistiches sont, en réalité, deux petits vers ne rimant pas entre eux. Eh bien ! ce qui se passe entre deux hémistiches peut avoir lieu entre deux vers formant un distique et même entre un plus grand nombre. Cela sera plus facile encore si les fins de vers sont marquées par un repos très complet et si l'on fait se suivre régulièrement ou alterner les désinences féminines et les désinences masculines.

Parmi les larges flots un homme seul, un homme,
Avec sa frêle planche est perdu parmi l'eau,
Il va sans mouvement parmi l'épaisse brume,
Sur son épaule pèse un air humide et froid.

Il ne fait nul effort pour remonter la route,
Il se laisse descendre, il se laisse arrêter
Par un pli tournoyant qui le tire en arrière,
Et puis il redescend rapidement toujours.

Mais ce vers blanc ne doit s'employer que pour obtenir des effets spéciaux, car son harmonie est moins complète, et il n'exprime bien que des sensations dont le cours habituel est interrompu ou brisé.

A l'inverse, l'assonance peut servir à composer une prose rythmée,

dépourvue des autres éléments du rythme. C'est ainsi qu'en écrivant une prose divisée en un certain nombre d'incises qui toutes n'ont pas la même étendue et qui ne se trouvent pas subdivisées par des césures, on peut arriver à une cadence qui flatte agréablement l'oreille, mais il ne faut pas, comme on l'a fait souvent, détruire de temps en temps l'assonance elle-même et établir des incises artificielles qui n'existent que graphiquement.

Cette prose rythmée n'est pas un vers, mais peut posséder un grand charme, le retour irrégulier de la rime donne plus de surprise, puis cette rime n'est qu'une assonance plus discrète, quelquefois plus pénétrante que la rime pleine. Il s'agit, bien entendu, ici de l'assonance seulement à la fin du vers ou de l'incise, non de celle qui peut se trouver au milieu.

L'assonance dans une rythmique complète aurait donc son rôle particulier qui tiendrait le milieu entre le vers blanc et le vers rimé.

Les Italiens pour certains de leurs poèmes ont proscrit la rime entière et exigé l'assonance ; c'est dans la ritournelle ou plutôt ils combinent l'assonance et la rime dans un ternaire, le second vers ne doit qu'assoner, les deux autres doivent rimer.

Tels sont les réflexions que l'étendue de la rime suggère dans les vers français ; nous les avons condensées, autant que possible ; car les exprimer complètement demanderait beaucoup de citations et une comparaison avec les versifications étrangères.

Si nous avons quelque peu insisté, c'est parce que la rime est le point essentiel de la versification française, laquelle n'est pas quantitative, mais en partie accentuelle et surtout qualitative. La sonorité y a encore plus d'importance que le dessin rythmique.

CHAPITRE IX

DE L'ASSONANCE

Nous avons déjà, à propos de la rime, mentionné l'assonance ; nous l'avons même étudiée en passant, comme *amorce* ou comme *succédané* de la rime, se dirigeant de l'assonance primitive à la rime suffisante, puis à la rime riche avec consonne d'appui, pour revenir ensuite dans certaines écoles à l'assonance ancienne. Nous devons l'exposer ici dans son ensemble, non surtout comme marquant la fin du vers, auquel cas ce n'est qu'une rime incomplète, mais comme revenant plusieurs fois dans le cours de ce vers, de manière à produire la *sensation, agréable* pour l'oreille, de la répétition de la même voyelle, ce qui constitue l'assonance *amorphe* ou *mécanique*, puis, de façon à établir le *parallélisme psychologique*, ensuite comme *instrument de la constitution* du vers lui-même, enfin dans le but de procurer des *effets poétiques*. C'est le même *processus* que celui suivi par l'allitération.

Mais tandis que l'allitération consiste dans une *consonne*, placée, en général, au commencement d'un mot et même d'une racine, et, autant que possible à celui de chaque hémistiche, l'assonance consiste en une voyelle ou une diphthongue située à la fin d'un mot, et autant que possible, à la fin d'un vers ou d'un hémistiche. Quelquefois cependant il y a réunion des deux et la répétition est syllabique, renfermant à la fois une consonne et une voyelle.

Il y a lieu de distinguer ici, comme nous l'avons fait dans d'autres chapitres : 1° le mécanisme et le rôle rythmique de l'assonance ; 2° son rôle poétique.

1°. — MÉCANISME ET ROLE RYTHMIQUE DE L'ASSONANCE

Nous examinerons successivement :

1° L'assonance *amorphe ou mécanique* ;

2° L'*assonance* en fonction psychologique ;

3° L'*assonance* en fonction *rythmique*.

a). — Assonance amorphe ou mécanique.

C'est dans les langues celtiques que cette assonance semble s'être le plus développée.

En Irlandais, elle ne consiste pas en une seule voyelle, elle est *syllabique* souvent et même *bi-syllabique* : on peut même rimer de trois syllabes *cabir-labir* ; *sualig-dualig* ; c'est alors l'assonance *pleine*, elle est défective lorsqu'elle ne comprend que la voyelle, mais elle exige alors que les consonnes précédentes soient du même ordre ; dans ces conditions, elle touche de près à l'allitération.

D'autre part, elle est *initiale* ou *finale*, suivant qu'elle affecte le commencement ou la fin des mots ; elle peut même être *médiane*.

L'assonance initiale alors elle ressemble à l'allitération par sa place) se fait entre un mot du premier hémistiche et un autre du second, alors elle s'appelle *opposée*, elle joue un rôle de création et est un moyen de rythme.

Ou elle a lieu entre deux mots du même hémistiche, et alors elle s'appelle *unie*.

L'assonance finale se fait d'autre part, soit à la fin de deux vers, soit à celle de chaque hémistiche ; la première s'appelle *copulative*, et la seconde *opposée*. Cette dernière est constitutive du vers. L'assonance copulative peut être *continuée* pendant plusieurs vers. Enfin l'assonance peut se trouver entre plusieurs mots à des places variables ; elle s'appelle alors *latérale*.

L'assonance finale imparfaite consiste dans une voyelle seule, plus une consonne du même ordre Elle peut n'exister que dans le pénultième.

Enfin, l'assonance *médiane* consiste à faire assoner la syllabe du milieu d'un mot avec la syllabe finale d'un autre.

L'assonance véritablement *mécanique*, c'est l'assonance *latérale*.

Voici quelques exemples :

Assonance médiane.

Cl*er* o gam ar*fer* a ar*fer*ent ·
Cath*l* annuwia*l* gw ei mo*l*iant
Cerdd arwag ddi*fl*an a ga*n*ant
Celwydd bob am*ser* a ar*fer*ant.

Assonance latérale.

Ca*yauw* cynho*rauw* men y delh*ei*
Dil*lau* ymlaen *ban* med a dalh*ei*

Les assonances *wc-wc* et *un-un* sont médianes : celles en *hei* sont copulatives.

En latin l'assonance mécanique est très rare, cela vient de ce qu'on en a fait emploi pour un usage poétique.

Il en est de même en ancien français et en français moderne.

J'ignore le destin d'une *tête* si *chère*
Et la *guerre* sort*ait* — du p*li* de sa na*rine*.

Tandis que pour l'allitération nous trouverons des cas nombreux d'amorphisme.

b) — Assonance de parallélisme.

Il s'agit d'unir deux incises ou deux mots, soit *synonymes*, soit *antithétiques*, au moyen d'une assonance, en général, *terminale*, de même que nous verrons qu'on peut les unir par une *allitération initiale*.

C'est ce qui a lieu dans de nombreux *proverbes* français où les deux incises assonent entre elles. Du reste, tantôt ces deux incises sont courtes et ressemblent à des hémistiches, tantôt elles sont longues et ressemblent à des vers.

Voici quelques exemples :

A bon ch*at* — bon r*at*.
Quand il fait be*au* — prends ton mante*au*.
Promettre sans donn*er* — c'est à fol content*er*.
Premier lev*é* — premier chauss*é*.
Nul v*ice* — sans supp*lice*.
Nulle maiso*n* — sans croix et passio*n*.
Mieux vaut un prés*ent* — que deux att*end*.
Les plus ri*ches* — sont les plus chi*ches*.

c) — Assonance rythmique.

Il s'agit soit de réunir *deux vers* en un seul au moyen d'une assonance établie à la fin de chacun d'eux, soit d'unir ainsi *deux hémistiches* en les faisant rimer ensemble, soit de faire rimer avec un hémistiche du vers suivant, soit enfin d'établir dans un premier hémistiche une ou deux assonances médianes auxquelles répond une assonance du second.

Le premier résultat est celui que nous rencontrons dans la vieille chanson de geste où la rime a précédé l'assonance. Ce n'est même pas

entre deux vers seulement que l'assonance établit un lien, mais entre un nombre indéfini de vers constituant une *laisse*, c'est ce qu on peut observer dans la chanson de Roland.

Ces assonances sont d'ailleurs très faibles ; *traitre* assone avec *entreprise*, avec *occire*, même avec *quinze ;* l'*i* commun suffit. *Plus* assonne avec *lui ; contraire* rime avec *large*, ce qui semble supposer la prononciation *contraïre, sanglente* rime avec *enseigne.*

Voici des exemples :

Quand il vous mendet qu'oiez merci de *lui.*
Pechiez fereit ki dunc li fesist plus

Et ailleurs :

Tante lauste i ad e fraite e sangl*ente*,
Tant gurfanun rumput e tante enseig*ne !*

Souvent on a par l'assonance fait rimer entre eux les deux hémistiches, alors on peut penser que ces deux hémistiches étaient d'abord deux vers séparés.

Mais cette interprétation est impossible quand le procédé n'est pas employé dans tous les vers, comme en anglais dans ces vers de Schelley.

I bring fresh sh *owers* — for the thursty *flowers*
From the se*as* and the stre*ams.*
I bear light sh*ade* — for the leaves when la*id*
In their noonday dreams.

Le vieux français en a fait le même usage.

An un flor*it* — vergier jol*it*
L'autre jor m'en eutroie :
Dame choi*si* — leis son mar*i*
Ki forment la chastoie,
Se li ai d*it* — Vilains flor*is*
La dame simple et coie
J'ai bel am*in* — coente et jol*i*
A cui mes cuer s'otroie.

Et dans la poésie moderne chez Victor Hugo.

Qui *jouait* de la *flûte* — au fond du crépuscule....
Pour ce songeur velu — fait de fange et d'*azur*....
Qu'il était dénon*cé* — par la caille et le *geai*....
Soleil, je viens te *voir* pour la dernière *fois*. (RACINE)

La meute de Di*ane* aboya sur l'E*ta*. (HUGO).

Dans un distique entier

J'ai cru de ce pé*ril* — devoir vous avert*ir*,
Déjà même *Hippolyte* — est tout prêt à *partir*.

Ailleurs c'est l'hémistiche du premier vers qui assone avec celui du second.

On trouve déjà ce mode dans les niebelungen.

Uns ist in alten *maeren* — wunders vil geseit
Von helden lobe*baeren* — von gruozer Kuonheit

Chaque hémistiche est peut-être un petit vers, et il n'y avait qu'une rime croisée ordinaire.

Mais sans cette interprétation possible, ce système se retrouve dans la rime brisée du français.

Chacun doit reg*arder* — selon droit de natur*e*,
Son propre bien *garder* — ou trop se dénature
En la sainte Ecrit*ure* — avons ample sermon
De la judicature — en sage Salomon....
Ma Muse se moq*uant* — parsemait ses écrits
De sel le plus pi*quant*, pour vaincre les esprits.

Mais le *but rythmique* de l'assonance est surtout d'établir une correspondance *entre les deux hémistiches* en plaçant dans la première un ou deux mots assonant avec un mot du second. On obtient ainsi un résultat analogue à celui donné par l'allitération dans le vieux vers germanique.

Et par mom*ents*, avec l'enc*ens* les cœurs, les vœux. ...
Interrog*er* le nid, question*ner* le souffle....
On eût dit qu'il tremb*lait*. — tant c'*était* ravissant ....
Son œil las*sif* errait — la nu*it* comme une flamme. ..
Nuit et jour poursui*vant* — les belles formes blanches. ..
Et grâce au *ciel* mes *mains* ne sont *point criminelles*.

Ici l'assonance est double.

Si l'*eau murmurait :* j'aime — il le *prenait* au *mot.*

Il en est de même, et l'assonance est embrassante dans les vers suivants :

Mes yeux le retrou*vaient* dans les *traits* de son père....
La meute de *Diane* — *aboya* sur l'*Eta*....
Et croirez-vous *toujours* — un *farouche* scrupule....
Aimez-*vous ?* — De l'*amour* — j'ai *toutes* les fureurs....
Avril avec Tellus, — *pris* en flagrant *délit.*

Nous devons faire ici une remarque importante.

Becq de Foucquières a très bien étudié l'allitération et l'assonance et en a observé très délicatement les effets poétiques, mais son étude donne lieu à une critique : on lui reproche d'avoir, sous la suggestion de son système, vu des effets là où il n'y en a pas, au moins aperçu des effets poétiques. Ce reproche est mérité, en effet, parce que cet auteur n'a pas pensé que l'assonance pouvait, sans être attribuée au hasard, avoir un effet autre que celui poétique. En réalité, elle a, en outre, l'effet rythmique d'unir les deux hémistiches, comme le faisait, mais plus régulièrement, l'ancienne rythmique germanique. Alors il n'est pas nécessaire qu'il y ait harmonie imitative, ni concordance de tel son avec tel sentiment ; la répétition de la même assonance dans chaque hémistiche suffit.

Quelquefois cette correspondance s'établit entre un vers et le vers suivant, ou plus exactement, entre un hémistiche et l'hémistiche de même place du vers suivant.

Et de *plus* il était — voleur, l'aventurier,
Hercule l'alla prendre au fond de son terrier.
Dans mes *lâches* soupirs — d'autant plus méprisable,
Qu'un long *amas* d'honneur — rend Thésée excusable.

Plus souvent existe l'assonance ordinaire, mais qui se prolonge pendant plusieurs vers.

Pourtant, je te fais grâce — ayant ri, je te *rends*
A ton *antre,* à ton lac, à tes bois *murmurants*....
J'ai cru de ce *péril* devoir vous *avertir,*
Déjà même *Hippolyte* est tout prêt à *partir.*

Accablant vos *enfants* d'un empire odieux
Commande au plus beau *sang* de la Grèce et des dieux.....
Ouverture du *puits*, de l'*infini* sans bornes
Cercle *horrible* où le Chien *fuit* près de Capricorne.

On peut en accumuler un grand nombre, Becq de Foucquières signale une série de six vers dans Iphigenie qui assonent sur l'*i* et qui commencent par celui ci.

Si du *crime* d'Hélène on *punit* la *famille*

2. — ASSONANCE POÉTIQUE

Il s'agit maintenant de l'assonance qui produit des effets poétiques par une harmonie imitative, soit objective, soit subjective.

Rappelons que la première consiste dans l'imitation des bruits de l'objet ou de l'action, et la seconde dans une conformité de l'impression acoustique de tel son à celle psychologique de tel sentiment.

Assonance objective.

En latin la voyelle *e* rend un bruit sourd et triste.

Insonuere cavæ gemitumque dedere cavernæ. (V.)

La syllabe ou plutôt la voyelle nasalisée *um*, donne un son éclatant.

Urgeri volucrum ranearum ad littora nubem.... (V.)
Hinc exaudiri gemitus iræque leonum,
Vincla recusatûm, et sera sub nocte rudentum. (V.)
Formæ magnorum ululare luporum.

L'*i* imite un bruit strident.

Tunc ferri rigor.

En français, la même harmonie imitative existe.

La meute de Diane aboya sur l'Œta,
Et même la clameur du triste lac — stymphale

Le son répété indique l'écho, la persistance du bruit.

Je te rends
A ton antre, à ton lac, à tes bois murmurants.

L'assonance *ance* reproduit le bruit de résonnance.

> A toute heure on *entend* le craquem*ent* confus
> Des choses sous la d*ent* des pl*ant*es...

L'*o* exprime la sonorité.

> Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
> Déroule ses flots bleus au pied de l'*o*ranger.

Assonance subjective.

C'est peut-être la plus digne d'attention, lorsqu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux on emploie les voyelles douces, et on les répète ; dans le cas contraire, on emploie des voyelles dures.

L'*a* est une des voyelles les plus douces lorsqu'on la répète longtemps.

L'*e* exprime un sentiment renfermé.

L'*i* exprime l'angoisse.

L'*o* et l'*u* indiquent un sentiment qui se déploie peu à peu.

Ce vers de Racine est devenu célèbre sous ce rapport :

> Tout m'afflige et nuit et conspire à me nuire.

L'*i* produit ici un puissant effet, conforme à sa nature physiologique ; c'est la plus resserrée des voyelles.

L'*ant* peut donner la sensation de la persistance et celle de la morosité.

> Et la Crète fum*ant* du *sang* du Minotaure.

La finale *eur* donne de l'ampleur et de la sonorité.

> Ces haut*eurs*, ces splend*eurs*, ces chevaux de l'Aurore.

L'*ou* marque le cours, la continuation, et aussi la limpidité.

> Sec*ou*aient dans le j*ou*r des g*ou*ttes de rosée

L'*u* exprime le sentiment, comme le bruit, atténués.

> Qui jouait de la flûte au fond du crép*u*scule

Du reste, il y a là aussi une onomatopée objective déterminée par le mot : *flûte*.

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue

Nous avons déjà interprété la sensation de l'*i*.
De même.

Je crus de ce péril devoir vous avertir,
Aimeriez-vous, Seigneur — ami, qu'oses-tu dire,
Toi qui connais un cœur depuis que je respire !...
Ouverture du puits, de l'infini sans borne,
Cercle horrible.

Il serait possible de citer beaucoup d'autres exemples, mais il y en a de contestables où il y a plutôt assonance rythmique, comme nous l'avons expliqué.

De l'assonance strophique et poématique.

Nous avons décrit l'*assonance de vers à vers* et celle dans l'intérieur du vers, soit d'hémistiche à hémistiche, soit de mot à mot. Nous devons nous demander maintenant, comme nous le ferons pour l'allitération, si elle peut constituer la liaison de la strophe et du poème, ou y produire des effets poétiques.

Elle ne peut servir à constituer l'unité que lorsqu'elle est finale, mais alors elle joue le rôle de la rime C'est ainsi que dans l'ancienne poésie française la laisse forme un ensemble constitué par l'assonance de tous les vers.

Mais elle sert très bien à produire des effets poétiques : il s'agit alors d'assonances à l'intérieur du vers répétées dans toute la stance, ou même dans tout le poème.

C'est ainsi que les voyelles *au*, *u*, *ou* répétées dans tout un poème peuvent donner l'harmonie mutative du cours d'un ruisseau.

Nous citons dans ce sens le petit poème suivant.

Un ruisseau

Le ruisseau doucement s'écoule sous la mousse,
L'oiseau descend du ciel sur lui sans la fouler ;
L'insecte court et court au bord, mais sans secousse
Et sans qu'un seul caillou ni brin vienne y rouler.

Plus bas qu'un faible son qui s'éteint en silence,
L'eau limpide susurre et la fontaine sourd,
Et sur le sable fin du fond par transparence
On voit un tout petit poisson à ce bruit sourd.

Nul passant ne s'arrête en sa marche pressée,
L'amoureux seul sait boire et puiser au ruisseau
Ou soudain la douleur affaissée et lassée
S'y repose et s'assied bercée à ce berceau,

Il faut la fine ouïe, il faut un sens paisible
Pour goûter sa couleur, son silence et son bruit,
Ecouter l'inouï, regarder l'invisible,
Percevoir à la fois le jour avec la nuit.

Il faut le trouble avec l'amour de la tristesse,
De la tristesse douce où tout peut s'apaiser,
Et sa volupté vive et sa délicatesse,
Pour de l'humble ruisseau recevoir le baiser.

L'assonance dans la strophe et dans le poème peut aussi produire un effet d'onomatopée objective, imitant le bruit des objets ou plutôt des actions.

CHAPITRE X

DE L'ALLITÉRATION

L'allitération est un des phénomènes rythmiques les plus curieux ; dans la versification française son domaine est très restreint ; elle n'est jamais obligatoire et n'a pas, par conséquent, d'emploi mécanique, d'emploi rythmique proprement dit, mais seulement un emploi poétique, destiné seulement à produire certains effets, mais il faut l'étudier d'ensemble, en comprendre l'évolution dès son origine, voir ses transformations successives.

Elle consiste essentiellement dans la *répétition* d'une même *consonne*, le plus souvent *initiale*, le plus souvent *radicale*, plusieurs fois en d'autres mots, placés *symétriquement* ou *asymétriquement*, *immédiatement* ou *médiatement* après le premier. C'est l'*inverse*, en un sens, de la *rime* ou de l'*assonance*, laquelle porte sur une voyelle ; elle en diffère encore et davantage, (car l'allitération, comme nous le verrons, peut se réaliser par la répétition d'une voyelle), en ce qu'elle doit se placer au *commencement d'un mot*, et rigoureusement le mot ainsi affecté, au *commencement du vers*, tandis que l'assonance se place à la *fin d'un mot*, et en même temps, d'*un vers*.

Dans son plein développement, et nous verrons qu'elle l'acquiert dans les langues germaniques anciennes, l'allitération a ceci de caractéristique qu'elle frappe *à la fois* le *commencement du vers*, le *commencement du mot*, la *syllabe accentuée* et la *racine* ; il en résulte qu'elle a une *connexion intime avec l'idée* elle-même ; c'est celle essentielle qu'elle met en relief. Cela tient d'ailleurs à la *constitution des langues germaniques* qui, à la différence des langues gréco-latines et surtout des langues romanes, accentuent l'*idée principale* ; à ce point de vue, ces langues sont *plus psychiques* que les autres Mais l'allitération n'atteint pas toujours cette intégration ; on la voit apparaître ailleurs en dehors de ces conditions rigoureuses

Dans son origine mécanique, l'allitération est en métrique un phénomène analogue à ce qu'est la *réduplication* dans la prose et la gram-

maire. On sait quel est le penchant du langage enfantin à répéter les mêmes syllabes : *papa*, *maman dodo* ; cette répétition plaît à son oreille, peut-être aussi à son petit esprit, lequel a besoin de *se reposer un peu* sur une idée ou plutôt sur une syllabe, avant de s'attaquer à une autre. Les peuples naissants ont le même instinct et chez tous les non-civilisés, même chez les civilisés à une époque lointaine, on retrouve la réduplication employée. Plus tard même, on ne la rejette pas, mais elle devient plus rare, et au lieu de la laisser purement phonétique sans emploi utile, on la cantonne à certain cas lui faisant produire des effets spéciaux. C'est ainsi que très souvent elle sert à former le pluriel ; quand il y a deux objets au lieu d'un seul, quoi de plus naturel que de l'exprimer en répétant deux fois l'objet ! De même, l'action fréquente s'exprime par la répétition du verbe ; on se sert du même moyen pour rendre l'idée du parfait ; si une action s'en complétée, au lieu d'être encore en cours d'exécution, on l'exprime en répétant le verbe, c'est ce qu'on peut observer en latin et en grec : *mo-mordi*, τε-θηκα. Il existe encore beaucoup d'autres emplois. Mais il était trop long de répéter un mot entier ; on ne répéta plus bientôt que la première syllabe et cette répétition devint le simple redoublement, comme dans l'exemple ci-dessus : *mo-mordi, ce-cini*, etc. ; on peut même ne redoubler qu'un seul phonème, le phonème initial. C'est toujours en raison du même besoin phonétique.

Nous avons dit ailleurs et souvent répété que tout ce qui a pris une intention et un but final, tout ce qui est dynamique et fonctionnel a eu une origine purement mécanique. Cela est vrai aussi de l'allitération. Quand on l'emploie tout d'abord, c'est uniquement pour le *plaisir* de répéter le même mot, la même syllabe, la même consonne initiale, comme le fait l'enfant, sans aucun but. Cette répétition plaît à l'oreille, elle n'a rien à voir avec l'esprit. Elle ne concourt pas non plus au rythme. Encore moins cherche-t-on à en tirer des effets sensationnels. C'est l'*allitération amorphe* ; on ne demande pas à la placer à des endroits symétriques, ni à en rapprocher ou en éloigner le retour suivant des coupures temporales.

Mais bientôt et instinctivement l'allitération d'abord sans emploi, en recevra un, elle sera un *moyen de formation du rythme*, et on la fera servir à ce but d'abord dans le rythme antérieur, purement psychique, le rythme du *parallélisme*, où l'on ne possède pas encore de vers proprement dits, mais des *incises* ; l'opposition entre celles-ci sera marquée par elle, elle s'attachera à l'idée elle même, et mettra en re-

lief les mots en antithèse, puis dans le rythme phonétique établissant ainsi une liaison entre les deux petits vers ou les deux hémistiches. C'est le second stade, l'allitération a un *emploi rythmique*.

Enfin le troisième degré est l'emploi non plus au rythme, mais à la *poésie* elle-même, en fournissant pour l'expression une véritable *harmonie imitative*, soit *objective*, soit *subjective*, de nature à produire une impression auditive parallèle et analogue à l'impression psychique. C'est certainement cet emploi qui est chronologiquement le dernier. C'est lui seul qui se trouve dans la versification actuelle, et encore y est-il vivement contesté.

Pour raconter cette évolution, nous serons forcé de faire quelques incursions dans la rythmique étrangère.

L'allitération contient donc les espèces suivantes que nous allons analyser successivement (notons que tel n'est pas l'ordre absolu et toujours chronologique, ou du moins qu'il comporte des interversions) 1° l'allitération *amorphe* ou purement *mécanique* ; n° l'allitération de *parallélisme* ; 3° l'allitération *rythmique* ; 4° l'allitération *poétique*, laquelle à son tour peut être *objective* ou *subjective*.

1°. — DE L'ALLITÉRATION AMORPHE OU MÉCANIQUE

C'est une allitération employée uniquement pour procurer à l'oreille le plaisir de la répétition du même son, cependant ce son n'est pas un phonème quelconque mais une *consonne*. Si une voyelle est répétée, ce qui a lieu aussi, quoique moins fréquemment, il y a assonance.

Cette allitération amorphe se distingue de celle organique que nous décrirons tout à l heure en ce que elle se répète un *nombre infini de fois* dans le même vers, sans que ce nombre soit limité et sans qu'il soit assigné des places symétriques. Mais elle possède déjà deux de ces caractères essentiels : 1° elle affecte le *commencement des mots*, 2° elle porte sur la *racine* ; par exemple, si un mot commence par une préposition ou un autre préfixe, elle saute par-dessus ce préfixe pour aller trouver le commencement de la racine même. Cependant ce dernier caractère est soumis à des exceptions.

C'est en latin et en celtique qu'on peut constater la présence de l'allitération mécanique.

Cette allitération est de deux sortes, elle consiste soit dans la répétition de la première consonne d'un mot, abstraction faite du sens, soit

dans celle d'un mot lui-même, au moins, dans sa première partie en raison de sa signification, d'où l'allitération mécanique phonétique et l'allitération mécanique lexicologique.

a. — Allitération mécanique phonétique.

Pour le latin, il faut examiner celui ancien et populaire, soit dans son état primitif, soit conservé chez les poètes coniques.

Tout d'abord dans le vers Saturnien.

Ob-*l*iti sunt Roma *l*oquier *l*atina *l*ingua.

Celle du mot : *ob-liti* est à noter ; le préfixe *ob* est négligé, et l'allitération affecte le radical, *liti*.

Puis dans les vers suivants :

*S*copas atque *s*agmina *s*umpserunt
Decuma facta pio *l*oùcta *l*eiberis *l*ubentes
Magnamque *d*omum *d*ecoremque *d*item veaarunt
Postquam *a*ves *a*spexit in templo *A*nchisa.

Ce dernier vers est très remarquable, il prouve qu'en latin l'allitération mécanique pouvait porter sur une voyelle aussi bien que sur une consonne, pourvu qu'elle fut initiale.

*V*icissatim *v*olvi *v*ictoriam quod Vellehas maluit.

Voici maintenant des exemples tirés d'un des poètes scéniques, Mœvius.

*L*ibera *l*ingua *l*oquemur *l*uctis *l*iberalibus.

Dans ce vers, l'allitération frappe tous les mots ; toute idée de symétrie ou de liaison entre les hémistiches disparaît donc nécessairement.

Jam de*l*iramenta *l*oquitur, *l*aruæ stimulant virum

Ici l'allitération frappe la racine de*l*iramenta, en écartant le préfixe.

Avis exul hiemis *l*itulus *t*epidi *t*emporis

Ici il n'y a aucune allitération dans le premier hémistiche, et en outre, les mots allitérés se suivent. D'ailleurs, c'est une tendance générale de ne pas mettre d'intervalle entre les mots allitérés, tandis qu'on évite de faire rimer deux mots contigus.

Tu nunc *s*uperstes *s*olus *s*ermonis mei's
Tibi mea con*s*ilia *s*umma *s*emper credidit.

Plus tard, cette allitération devint artificielle et aboutit à ce qu'on nomme le *tautogramme :* par exemple, dans les vers suivants souvent cités.

O *T*ite, *t*ute, *T*ati *t*ibi *t*anta *t*yranne *t*ulisti (Ennius).

*M*ajor *m*ihi *m*oles *m*ajus *m*iscendum est *m*alum
Non *p*otuit *p*aucis *p*lura *p*lane *p*roloqui. (Plaute).

Les poètes latins du moyen-âge en ont fait un grand abus ; par exemple, Jean Diophylon de Flandre, cité par Dumeril.

*F*acundo *f*lorens *f*lorum *f*los *F*landria *f*ructu
*L*ucida *l*abenti *l*umina *l*uce *l*igat
*A*rdentes *a*bigens *a*damas *a*strictus *a*mores
*N*ubifero *n*ardus *n*umine *n*ata *n*itet.

En celtique, l'allitération a les mêmes caractères, mais elle se mélange souvent d'assonances.

En voici des exemples.

Dans la branche irlandaise.

Dom *f*arkai *f*idbaidæ *f*ál — *f*omchain *l*óid *l*uin *l*úad nad cél...

Dans la branche bretonne.

Ni gworcosam — nemheun*aur*
Henoid — m*it*elu n*it* gur — m*aur*
Mi — *am*fr*anc* d*am* — *an*cal*aur*.....
Grédyf — gwr oed — gw*as* — gwrhyt am d*ias*.
Meirch — mwth — myngvr*as* — adan vordw*yt* — megyr — w*as*.

Dans le mystère de sainte Nonn on peut citer :

*B*uanneguez, ez *b*uhez naz *b*ezet
Na gra *q*uet *c*lem na *l*em na *b*lasphem *q*uet.

Dans ce vers l'allitération est double.

Na gra *da* *den* nep *t*ermen *d*rouc en bet.

Dans le recueil de M. de la Villemarque relatif au breton armoricain moderne, on peut relever les vers suivants :

Tri *d*eron ha tri *d*ivez
D'ann *d*en ha *d*'ann *d*ero ivez

Et ailleurs :

Ho laoik n'ed eo *k*et *k*ollet,
Ho laoik *k*er avo *k*avet.

L'Allemand moderne connaît aussi cette allitération amorphe, mais elle a une intention poétique.

L'allitération purement amorphe a été employée aussi dans l'ancienne poésie française, par exemple, en provençal par Pierre Cardinal, cité par Bartsch.

*P*auc *p*retz *p*rim *p*rec de *p*rejador
*C*an *c*re quel *c*uja *c*onvertir,
*V*ir *v*as *v*il *v*oler sa *v*alor,
*D*on *d*reitz *d*eu *d*ar *d*an al partir ;
*S*i *s*ec *s*on *s*en *s*alvatge
*L*en *l*'es *l*o *l*arcs *l*aus *l*ag *l*on*h*atz,
*P*lus pretz *l*anzables que *l*anzatz,
*T*rop ten es*t*rey os*t*atge
*D*reitz drutz *d*el *d*art *d*'amor nafratz :
*P*er *p*lus *p*retz *p*lus *p*retz es com*p*ratz.
No *v*olh *v*oler *v*olatge
Quem *v*olv em *v*ir *v*ils *v*oluntatz,
Mas lai on mos *v*ols es *v*olatz.

De même Marot dans son épître 2ᵉ :

Ces mots finis, demeure mon semblant.
*T*riste, *t*ransy, *t*out *t*erny, *t*out *t*remblant,
*S*ombre, *s*ongeant, *s*ans *s*eure *s*outenance,
*D*ur d'esprit, desnué d'espérance

*M*élancolic, *m*orne, *m*arry, *m*usant,
*P*âle, *p*erplex, *p*aoureux, *p*ensif, *p*ensant,
*F*aible, *f*ailly, *f*oulé, *f*asché, *f*orclus,
*C*onfus, *c*onrée, *c*roire, *c*rainte, *c*oncluz

Dans ce cas, l'allitération est dite *senée*

On doit remarquer que l'allitération porte parfois sur un proclitique : *d'espérance*, et qu'aucune intention rythmique, autre que le plaisir de la répétition, n'existe dans ces vers.

Il en est de même de la stance célèbre écrite sur le portail du couvent de Saint-Séverin :

*P*assant, *p*enses-tu *p*as *p*asser *p*ar ce *p*assage
Où *p*ensant j'ai *p*assé ?
*S*i tu n'y *p*enses *p*as, *p*assant, tu n'es *p*as *s*age,
Car en n'y *p*ensant *p*as tu te verras *p*assé !

Cet emploi est curieux, mais c'est un état rudimentaire, ou au contraire, tout-à-fait artificiel de l'allitération ; ce n'est pas sa fonction normale. La répétition est d'ailleurs trop fréquente, par là même elle est monotone. En outre, si la consonne répétée est dure, elle produit l'effet le plus désagréable.

A côté de l'allitération *acrologique* ne renfermant que la *consonne* initiale, il faut noter celle s'étendant jusqu'à la *syllabe* initiale entière, de même que la réduplication en grammaire peut être plus ou moins étendue.

On peut citer comme exemples les vers latins suivants :

Sibi salutem ut familiari *par*eret *par*ricidio...
Facta atque corda in felle sunt siti atque *ac*erbo *ac*eto
Vel illud quod credideris perdas vel illum *ami*cum *ami*seris
Quanta *per*nis *pe*stis veniet, quanta *la*bes *la*rido
Quanta *la*niis *la*ssitudo, quanta porcinariis

Une telle allitération ressemble à une rime initiale.

Quelquefois un tel procédé se polarise et prend une intention antithétique.

Tibi erunt parata *vérba*, huic homini *verbera*.

b. — Allitération mécanique lexicologique.

Cette allitération reste mécanique aussi, mais elle consiste dans la répétition non d'un son, mais d'un mot pris souvent dans une autre situation grammaticale.

C'est dans la poésie latine que nous en trouvons de nombreux exemples. Les mots répétés se suivent, quelquefois ils prennent des places antithétiques.

Voici des exemples :

Nam hic quidem edepol haud multo post *luce lucebit*
Men hodie usquam convenisse te, *audax audes* dicere?
Quibus nunc in terra melius est ? — eveniunt *digna dignis*
Ne capta *præda* capti *prædones* fuant.
Servientes servitutem ego servos instruxi mihi

Dans le vers suivant il y a correspondance d'hémistiche à hémistiche ; on touche à l'antithèse et au parallélisme.

Suum si quid *sumet*, id tu suito *sumere*. (Psend 861)
Nil pretio *parsit* filio dum *parceret*. (Capt. 32)
Ne istic necquicquam dixeris in me tam indignum dictum (Mil. 400)

2. — DE L'ALLITÉRATION PARALLÉLIQUE

Cette allitération existe dans toutes les langues ; elle concourt d'ailleurs dans son emploi avec l'assonance ; c'est dans les proverbes populaires qu'elle a son siège principal, elle est d'ailleurs éminemment psychologique ; elle a pour but d'établir l'union entre les deux incises, en opposition l'une à l'autre par les idées, ou au contraire, en synonymie ; dans les deux cas, en position de parallélisme.

Ce parallélisme se manifeste de deux manières, ou dans la comparaison entre deux petites propositions ou dans celle entre deux mots.

Nous en allons donner des exemples, d'abord dans les langues germaniques où elles sont fréquentes. Elles affectent tantôt les mots qui se suivent, ou idées, tantôt les propositions ou pensées, et parmi les premiers, tantôt les substantifs communs, tantôt les noms propres.

Par exemple, on trouve souvent deux ou plusieurs noms propres ayant la même consonne initiale.

*S*igemund, *S*igelint, *S*igfrit — *H*engix *H*orsa ; *h*luodewic, *h*lothar.

Les trois rois de Bourgogne : *G*unther, *G*ernot et *G*iselher.

Mais l'emploi dans ce sens des noms communs, soit synonymes, soit opposés, est très fréquent. On peut citer :

*H*erz und *h*and (le cœur et la main)
*D*ick und *d*ünn (épais et mince)
*R*oss und *r*eiter (cheval et cavalier)
*H*aus und *h*of (maison et cour).

*T*od und *t*eufel (mort et diable).
*F*rank und *f*rei (franc et libre).
*G*anz et *g*ar (tout à fait et à tout à fait).
*B*iegen und *b*rechen (courber et briser).

De même en anglais.

*F*riend and *f*oe (ami et ennemi).
*W*eal and *w*oe (bonheur et malheur).

En latin, la réunion de plusieurs noms propres ayant la même consonne initiale est fréquente. On peut citer.

*J*upiter et *J*uno ; *R*omulus et *R*emus ; *T*itus et *T*atius ; *V*ulcanus et *V*esta.

En grec, chez Homère, on trouve :

Ορχίλοχον μὲν πρωτα καί Ὄρμενον ἠδ' Ὀφελέστην.

Dans le vieux français cette allitération des noms propres est très usitée aussi.

*B*asin et *B*asilie (Rol. 208) ; *P*inceneis et *P*ers ; *A*mie, *A*indefreis et *A*imeric ; *G*asse et lo coms *G*aufres ; (chanson de Rol.) *V*alsore et *V*alsure ; *A*mis et *A*miles ; *F*loriens et *F*lorette ; *R*obers et *R*obins ; *M*argot et *M*arion ; *D*oon et *D*oette. Il y a aussi allitération entre le nom de baptême et celui de famille ou d'origine ; *T*urgis de *T*urteluse, et de nos jours : *T*artarin de *T*arascon.

Mais les allitérations entre les noms communs sont plus fréquentes :

Quelquefois les deux mots ainsi joints sont synonymes : *f*eu et *fl*amme ; *f*açons et *f*ormes ; *c*œur et *c*ourage ; *s*ain et *s*auf.

Car amour m'a donné cœur et courage
Qui de *f*eu les emple et de *fl*amme (Rose, 9928).
Il doit suivre les *f*açons et les *f*ormes reçues.

(Montaigne).

Par paroles *f*auces et *f*aintes (Rose, 10603).
Et *t*remble et *t*ressaut (Rose, 13 620).

Quelquefois leur sens est différent, mais tout à fait analogue.

*B*ieles et *b*lanches comme toile. (Rose, 1450).
Cist gas est *b*els et *b*iens. (Charl. 504).
*F*ueilles ne *fl*ours ne mi font pas chanter....
Et tout le fit *pl*orer et *pl*aindre. (Rose 1450).

Les mots peuvent être alternatifs, et dans ce cas deviennent souvent antithétiques.

Ou par *a*rme ou par *a*mour. (Malherbe).
Pour me donner *m*ort ou *m*erci. (Al. Chartier).
Qui veut gagner *p*eu ou *p*rou.... (Pathelin).

Il n'y a *r*ime ni *r*aison.
Ne *b*rune ne *b*ise (Rose, 1198).
De *b*ut en *b*lanc.
Selon le *v*ent, la *v*oile,

Enfin l'antithèse est plus directe encore dans les vers suivants.

Prenez du *b*lanc, laissez du *b*is....
Plus les *p*rient et moins les *p*risent.....
Soit par *a*igue ou par *a*ir (Rose, 10110).

Il faut en rapprocher beaucoup d'expressions usitées en prose.

En *p*ure *p*erte, à *c*ontre *c*œur, à *t*ue *t*ête, de *p*lain *p*ied, de *p*arti *p*ris, *b*el et *b*ien, *g*ros et *g*ras, *f*eu et *fl*amme, *f*emmes et *f*illes, le *f*ond et la *f*orme, *f*roid et *f*aim, *m*onts et *m*erveilles, *M*esse et *m*atines, *p*oil et *pl*ume, *pl*aisir et *p*eine, *p*eu ou *p*rou, ni *p*ied ni *p*atte, *p*ieds et *p*oings liés, à *p*oudre et à *pl*omb, sans *r*ime ni *r*aison, *r*entes et *r*evenus, *t*ambours et *t*rompettes, à *t*ort et à *t*ravers, *c*ru ou *c*uit, *c*los et *c*ouvert, de *l*ong en *l*arge, à *p*ur et à *pl*at, *t*ôt ou *t*ard, à *c*or et à *c*ri, *c*hien et

*c*hat, plus de *b*ruit que de *b*esogne ; la *c*hèvre et le *c*houx. Toutes ces expressions sont encore usitées aujourd'hui.

Mais il y en avait autrefois un plus grand nombre et les citations seraient infinies : on les retrouve dans ces vers.

El cors li met et le *f*u et le *f*ust.
(Rol. 1559).

Son grand *d*omage et sa *d*olor.
(Troie 9627).

A dieu *g*rez et *g*races rendirent....
Ne jeu ni joie.....
N'ai robe de lange ni de lin.
(Renard 30, 31).

Puisque mort et mercy ne fault.
(Al. Chartier).

Mais c'est surtout dans les proverbes populaires que nous trouvons l'allitération remplissant le rôle de marquer le parallélisme dans deux incises, elle y concourt avec l'assonance.

Tandis que par l'assonance on obtient les deux vers ou les deux hémistiches suivants :

A bon ch*a*t — bon r*a*t.

par l'allitération on obtient ceux-ci.

*G*rand vent — *g*rande *g*uerre....
Il n'y a point de *f*umée sans *f*eu.

Ce dernier renferme bien l'allitération, mais sans constituer l'antithèse rythmique, tandis que le premier le constitue.

Cependant les proverbes français sont plus souvent rimés qu'*allitérés*, tandis que chez les peuples germaniques c'est le contraire.

3. — DE L'ALLITÉRATION RYTHMIQUE.

Cette allitération est le fondement de toute la vieille versification germanique, elle a disparu dans la nouvelle.

Elle tire son origine de la précédente, lorsque celle-ci fait allitérer non tous les mots indistinctement, mais les mots principaux de chaque hémistiche d'après leur sens, elle en diffère en ce que le sens est oublié et que ce sont les mots accentués de chaque hémistiche ou petit vers qui deviennent allitérés entre eux, sans égard au sens.

Le principe est que dans un couple de petits vers *Kurzzeilen* deux mots du premier, deux mots accentués, doivent commencer par la même consonne ou également par une absence de consonnes, et que dans le second petit vers, un mot accentué doit présenter les mêmes conditions pour y répondre, c'est ce qui relie entre elles les deux *Kurzzeilen* et forme une *langzeile*. S'il y a des groupes de consonnes, il suffit que la première du groupe allitère, excepté pour les groupes *sc*, *sp*, *st* qui sont considérés comme indivisibles. Les deux mots accentués du premier hémistiche s'appellent en vieil allemand *stollen* et en anglais *sub-letter*, et le mot accentué et allitérant du second hémistiche *haupstab* et en anglais *chief-letter*. Toutes les voyelles allitèrent entre elles et sont fongibles, ce qui signifie que l'absence de consonnes est une allitération d'un genre particulier.

D'ailleurs, ce sont les racines qui allitèrent, et non les prépositions ou les préfixes qui les précèdent.

Ces règles subissent quelques exceptions ; quelquefois le premier hémistiche ne renferme, comme le second, qu'un seul mot allitérant ; par contre, le second peut en contenir deux.

L'allitération se rencontre à une époque où la rime n'apparaît pas encore, cependant les deux peuvent se trouver réunis dans le même vers, il s'agit d'une rime non entre deux longs vers, mais entre deux hémistiches.

Un fait bien remarquable, c'est que les métriques germaniques pratiquent tantôt l'harmonie simple et tantôt l'harmonie différée, c'est-à-dire que tantôt le sens court d'un hémistiche à l'autre sans être interrompu et ne se repose qu'à la fin du long vers, tantôt, au contraire, il est interrompu à l'hémistiche et disjoint ainsi psychologiquement ce que l'allitération réunit phonétiquement. Le premier système est celui

du haut allemand, et le second celui du bas allemand, il donne plus de vivacité au rythme.

L'allitération a régné dans le vieux haut allemand, le saxon, l'anglo-saxon, le scandinave, l'anglais ancien, elle constitue le vers avant la rime, avant le comput exact des syllabes, et avant l'équivalence entre les syllabes (longues et brèves, accentuées et non accentuées). Il vient corroborer et marquer davantage l'accent qui était seul l'âme du vers, comme il l'est de la prose. Il a disparu du haut allemand à partir du IXe siècle, puis des autres idiomes germaniques, supplanté par la rime, il subsista dans l'anglais ancien jusqu'au XIVe siècle.

Nous allons en donner quelques exemples en vieil allemand et en vieil anglais.

Vieil allemand.

Huanta *s*âr sô sih diü *s*èla — in den *s*ind arhevit
*F*ouna dema *f*leiske — in daz *f*el
*M*ahtiges *m*òder — *m*anagonô drohtin
Enti si den *l*ihhamun | *l*ikkan *l*ozzit.

Dans ce dernier vers les deux syllabes allitérées se trouvent dans le second hémistiche.

Ganz ût *n*esso — mid *n*igun *n*essiklînon
*G*odlikan *g*umon — and that sie *g*odis giskapu
*M*annô *m*èndôdi — he habad *m*aht fon gode.

Voici maintenant des exemples tirés de l'anglo-saxon et du vieil anglais.

Les règles sont un peu différentes. Dans le premier hémistiche l'allitération repose en général sur le premier et le troisième accent, mais on trouve aussi les autres combinaisons. Il en est de même dans le second hémistiche où cependant la place préférée est le second accent. Souvent le second hémistiche a deux mots allitérés au lieu d'un ; quelquefois même le premier hémistiche allitère par trois mots. Enfin ce qui est très remarquable, il y a des vers qui ont deux allitérations différentes pour chaque hémistiche, comme dans

Joyfull Jupiter, *m*yrthfull *M*ercurie

Dans ce cas, la véritable allitération semble ne plus exister, ne plus être constitutive du vers, car alors les deux hémistiches deviennent indépendants l'un de l'autre.

D'autres fois les allitérations sont en nombre égal dans chaque hémistiche, elles se composent de deux consonnes et se croisent.

> But *sh*ortley for to *t*ell-the *sh*ap of this *t*ale
>
> Arl. 116 8).

> That signede Jesu *C*rist — for sake of ure *K*vynde.
>
> (J. A. 185).

Quelquefois les allitérations sont embrassantes.

> Ant *s*ythe*r* by the *c*hymne — in *c*hamber thay *s*eten
>
> (Gaw. 1402).

L'identité entre les consonnes allitérées est devenue moins rigoureuse : *s* allitère avec *sch* ; *f* avec *v* et avec *w* ; *ch* avec *k* ; *g* avec *k*.

> And *sh*amed her *s*ignes — for men *sh*ulde drede
> Sa ful was it filled — with *v*ertuous stones
> The *k*neeled quikli on *k*nees — and oft *g*od thanked.

Il est très fréquent de rencontrer quatre allitérations, dont trois dans le premier hémistiche.

> With *d*éop *d*ich and *d*erk — aud *d*rédful of siht

Ou deux dans chaque hémistiche

> In a *s*omer *s*esun — whon *s*ofte was thesonne.

Sauf ces exceptions, le système est le même qu'en haut allemand.

> *D*óme and *d*ugede — and *d*reame benam.

Il faut bien noter que c'est régulièrement la première syllabe du vers qui doit être allitérée, la règle reçoit une exception seulement apparente quand un préfixe précède la racine et une autre plus réelle lorsqu'il y a des mots sans accents à précéder. Ces mots forment une anacruse qui ne compte pas dans le rythme du vers.

Bote in a) *M*áyes *m*orwnynge
on) *M*áluerne hulles.

Tel est dans ces grandes lignes le système de l'allitération suivi par les rythmiques germaniques. C'est elle qui compose seule le vers, elle relie les deux hémistiches ; les deux allitérations du premier forment une assise solide à laquelle doit répondre l'allitération unique du second.

Si le second vers renfermait, aussi lui, deux allitérations, il serait égal au premier, rien ne l'en distinguerait. Lorsqu'on se trouverait en face d'une *Kurzzeile* en contenant deux, on ne saurait plus si c'est la première ou la seconde partie du vers, il y aurait indétermination rythmique, de même que, si les deux hémistiches du vers français rimaient entre eux, ils deviendraient deux vers distincts. Cette différence du nombre des syllabes allitérées dans chacun des deux petits vers les subordonne l'un à l'autre, les hiérarchise. Aussi, lorsque les allitérations augmentent, c'est que le système est en décadence et qu'il va dépérir, de même que le style flamboyant est la fin du gothique.

Un autre motif de décadence apparaît lorsque le premier hémistiche contient plus de deux mots allitérants, le dessin rythmique n'est plus net. Un autre existe lorsque l'allitération quitte la racine pour affecter un *préfixe* ; elle perd de vue sa connexion avec l'idée et tend à redevenir amorphe.

4. — DE L'ALLITÉRATION POÉTIQUE

Il s'agit maintenant de l'*emploi* de l'allitération, non plus à une *fonction rythmique* aboutissant à la *constitution du vers*, mais à une *fonction poétique* soit dans le vers, soit dans la stance. Il y a dès lors une concordance établie entre le *son* et l'*idée* ou l'*objet* de l'idée, et cette concordance est un moyen puissant d'exprimer les sentiments poétiques.

Nous avons vu l'allitération amorphe envahir en latin, en allemand moderne, en français quelquefois, tous les mots d'un vers, afin de procurer à l'oreille le plaisir acoustique de la répétition. Plus tard ou ailleurs, la correspondance initiale de deux mots situés chacun dans une incise a pour but d'aider au parallélisme : chaque mot se répondant en similitude ou en antithèse commence par la même consonne. D'un autre côté, nous avons observé l'allitération faisant cor-

respondre deux mots accentués d'un hémistiche avec un mot d'un autre et créant ainsi l'unité du vers. Le rôle de l'allitération semble épuisé, il n'en est rien. Jusqu'à présent l'emploi de telle ou telle consonne initiale pour établir l'allitération entre différents mots était indifférent, il suffisait que la correspondance existât ; de même aujourd'hui il est indifférent de choisir telle ou telle rime, pourvu qu'une autre lui corresponde. Maintenant ce choix sera raisonné ou plutôt senti. Il sera dirigé de deux façons différentes, mais toujours en faisant correspondre le son avec l'idée, de manière à établir dans le premier vis-à-vis de celle-ci une harmonie imitative. L'allitération n'est d'ailleurs pas le seul phénomène qui produise cette harmonie, mais c'est le principal.

Or, comment un son peut-il répondre à une idée ou à un sentiment, autrement que par la signification conventionnelle donnée au mot ? Cela paraît au premier abord impossible, et cela est contesté. Cependant rien n'est plus réel. La concordance s'établira soit avec l'objet de l'idée poétique, soit avec cette idée elle-même ; dans le premier cas, il y a *allitération objective* et dans le second *allitération subjective*.

C'est certainement la première qui a dû venir d'abord à l'esprit et qui forme l'harmonie imitative proprement dite. Par la consonne employée et répétée, on fait entendre le bruit même de l'objet et de l'action dont il s'agit.

Il suffit de citer le vers latin si connu :

Tan ferri *r*igor et argutæ lamina ser*r*œ :

On croit, en réalité, entendre le bruit de la scie en action.

Du reste, la présence de l'*i*, d'une voyelle, concourt à l'effet produit par l'*r*.

On remarquera de suite qu'il ne s'agit plus de l'allitération d'une consonne initiale, mais de la *répétition* d'une syllabe quelconque.

Les latins ne semblent pas avoir connu l'harmonie imitative subjective résultant de l'allitération, mais on la trouve, au contraire, dans les vers français.

Les ri*v*ières qui n'ont qu'un *v*oile de *v*apeur.

Le phonème *v* n'apporte aucune harmonie imitative proprement dite

puisqu'il n'y a pas ici d'action, ni de bruit d'une action, cependant le *r* exprime bien la légèreté du voile, de la vapeur, de la rivière.

Mais la ressemblance peut être tout à fait et purement psychologique, elle peut donner une impression générale de douceur et par là même convenir à un sentiment doux, ou une impression de rudesse et par là convenir à un sentiment d'énergie, c'est ce qu'on peut noter dans le vers suivants :

Un sa*t*yre habi*t*ait. l'Olympe re*t*iré

La lettre *t*, un peu dure et surtout étroite, sans expansion aucune, loin de posséder celle de l'*s*, de l'*f*, exprime bien le sentiment de solitude.

Les romantiques ont tiré de l'harmonie imitative de grands effets ; les classiques l'avaient presque entièrement négligée. Au contraire, la poésie latine se rapprochant encore une fois ici de notre poésie romantique, en a fait un emploi fréquent.

Nous allons étudier successivement ces deux sortes d'allitération.

a). — Allitération à effet objectif

L'allitération a surtout un effet *objectif*, c'est-à-dire qu'elle sert à imiter le son d'un objet et d'une action ; lorsqu'il s'agit de produire un effet *subjectif*, c'est-à-dire de mettre les sons en correspondance avec les sentiments du poète, c'est surtout l'*assonance* qui est employée.

L'allitération à effet objectif est très connue, et dans la poésie latine, et dans la poésie française. Elle l'est aussi en allemand où Schiller a produit de très puissants effets en s'en servant dans sa chanson de la *Cloche*.

Ce qui est très singulier, et ce qui a fait nier l'existence de cette fonction de l'allitération, c'est que la même consonne peut produire des impressions contraires, l'*r* notamment.

En latin, c'est, en effet, l'*r* qu'on emploie le plus souvent pour imiter les sons rauques, comme le témoigne le vers déjà cité.

Tum ferri *r*igor atque ´ar*g*utœ lamina ser*r*œ. (V.)

D'autres vers très remarquables sont dans le même sens.

Ossa gravem dare fracta sonum. (O.)
Fractorum subitas torrentum audire ruinas. (V.)
Tam multa in tectis crepitans salit horrida grando. (V.)
Ipse : sed horrificis juxta tonat Athena ramis. (V.)

Ici l'allitération est double : *t* et *r*.

Una omnes ruere, ac totum spumare reductis
Convulsum remis rostrisque tridentibus æquor

L'*r* a quelquefois imité un bruit plus léger.

Ergo ægre rastris terram rimantur..... (V.)
Pellis, et ad tactum tractanti dura resistit.

Ici il y a double allitération.

Agricola, incurvo terram molitus aratro. (V.)

En français, l'allitération dans ce but a été cultivée même par les *poètes classiques* ; l'*r*, le *t*, donnent, en général, l'imitation d'un bruit éclatant ou dur ; l'*s* imite un bruit aigu.

L'essieu crie et se rompt. (Racine).

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe, en replis tortueux. (Racine).

Tombe et roule un rocher qui menace les nues.
(Voltaire).

Quoi, dit-elle d'un ton qui fit trembler les vitres.

Ici encore il y a une double allitération, ou plutôt une seule composée de deux phonèmes, *tr*.

J'ai cru longtemps errer parmi les cris affreux.
(Crébillon).

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.
(St. Lambert).

La foudre qui sur lui roule, gronde et se brise.
(Boucher).

On a objecté ces vers de Lamartine où l'*r* revient souvent, et qui sont cependant caractérisés par une grande douceur.

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus au pied de l'oranger,
Il est près du sentier, sous la haie odorante,
Une pierre petite, étroite, indifférente
Aux pas distraits de l'étranger.

On n'a pas compris le motif de cette dissidence. Le voici.

Le poète s'est posé au point de vue de l'imitation non subjective, mais objective, il a voulu imiter le bruit de la mer, non de la mer en fureur, mais de la mer tranquille, et cependant sonore. Pour cette imitation, il fallait employer la répétition de l'*r*, c'est ce qu'il a fait. Mais le caractère de son poème était mélancolique et doux, et l'emploi de l'*r* pouvait le détruire, il fallait y parer. Il y est parvenu par deux moyens ; il a éloigné les uns des autres les *r*, au lieu de les rapprocher, puis il a introduit entre eux des sons larges et retentissants de voyelles, surtout de la voyelle *o* : sonore, où, Sorrente, déroule, flots, oranger, odorante, sans compter la nasale *an* souvent répétée, il a obtenu ainsi les effets d'une double d'harmonie imitative, l'une objective bruyante, l'autre subjective très douce.

L'emploi de l'*s* en onomatopée objective marque le sifflement, le bruit aigu, témoin ce vers célèbre de Racine.

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
Il marchait d'un pas relevé
Et faisait sonner sa sonnette.
(La Fontaine).

L'*l* indique un mouvement très doux.

Dans un pré plein de fleurs lentement se promène....
Neptune a soulevé les plaines turbulentes.
(Boileau).

Il indique aussi la souplesse du mouvement.

L'*m* possède une grande douceur, et exprime certains bruits.

C'est la mer murmurant, c'est la mer qui moutonne.

Le bruit peut prendre plus de sonorité, sans quitter son caractère essentiel.

C'est le vent *m*ugissant avec la *m*er *m*ontante.

Il en est de même de l'*n*.

Le *t*, le *d* même, ont, au contraire, la mission de peindre les sons durs, heurtés. S'ils se joignent à l'*r* (*tr*), l'effet est encore plus grand.

Quoi, *dit*-elle d'un *t*on qui fit *t*rembler les vi*t*res.

Le *c*, *k*, *qu*. indique un son éclatant ; s'il est joint à *r* (cr) le bruit, l'éclat est plus intense.

*C*ar à peine les *c*oqs *c*ommençant leur ramage
Auront de *c*ris aigus frappé le voisinage.
(Boileau).

La *c*roupe se re*c*ourbe en replis tortueux.

Les phonème *p* et surtout *b* indiquent la douceur dans l'objet ou dans le bruit.

Telle qu'une *b*ergère au plus *b*eau jour de fête
De super*b*es ru*b*is ne charge point sa tête.

Mais il y a là plutôt une allitération objective.

Ce sont surtout les sons *f* et *v* qui imitent le son du souffle.

Le sou*f*le du zé*f*hir sur la *f*euille et la *f*leur....

Cette consonne exprime aussi le mouvement causé par le vol des oiseaux.

La poésie romantique a fait usage à son tour de l'onomatopée, mais très peu de celle objective ; elle s'est presque entièrement cantonnée dans celle subjective, et c'est encore une différence à noter entre les deux écoles.

Cependant le cas de l'objective existe.

On peut aussi citer ce vers de Hugo, célèbre sous ce rapport.

Un *f*rais par*f*um sortait des touf*f*es d'asp*h*odèle,
Les sou*f*les de la nuit *f*lottaient sur Galgala.

Dans le second vers l'*f* exprime le souffle par une onomatopée matérielle ; dans le premier, le parfum est aussi le résultat d'un souffle, d'une vibration odorante émanant des fleurs.

L'allemand moderne connaît aussi ce genre d'onomatopée. On peut citer les vers suivants de Rückert.

> *W*enn die *w*ûsten *W*inter*w*inde *w*ütend *w*ehen
> *W*eisst du, *w*as zur *w*ehre *w*ählt ein *W*eiser ?
> *W*arme *W*ohnung, *w*eiche *W*att und *w*ollnes *W*ams
> *W*eiter: *w*ürzgen *W*ein, und *w*illige *W*eiber.

b). — Allitération à effet subjectif

Il s'agit ici non plus d'imiter le bruit des objets ou des actions, mais de rendre le sentiment poétique par une réunion de phonèmes causant à l'oreille une impression analogue à celle du sentiment pour l'esprit. Si le sentiment à marquer est doux, agréable, en même temps agissant, on se servira des consonnes *f*, *v* ; s'il est doux, mais renfermé, intérieur, on emploiera l'*m* ; s'il a un caractère de dureté, on se servira suivant les cas de *t*, *d* ; enfin pour le sentiment violent, la répétition de *k*, *r* ou leur réunion donnent la notation convenable.

Le latin n'a, pour ainsi dire, pas connu cette onomatopée ; il en est de même de la poésie classique française ; plus exactement, ils ont, surtout le premier, employé, pour l'exprimer, l'assonance ; les romantiques, au contraire, et surtout Victor Hugo, ont introduit dans ce but tant l'assonance que l'allitération et quelquefois les deux en même temps.

Nous allons en citer des exemples.

Tout d'abord un de Racine, pour prouver que cette onomatopée n'est pas tout à fait inconnue des classiques.

> Le dessein en est *pr*is, je *par*s, cher Thé*r*amène.

Il y a là une double allitération, celle du *p* et celle de l'*r*. On a voulu exprimer l'effort du départ.

La suivante est tout à fait marquée.

> Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache.

Le son nasal exprime bien le sentiment contenu, caché ; cela est conforme à sa nature physiologique; les nasales, et surtout les nasales bilabiales, sont des phonèmes repoussés au dedans.

Je *m*ourrai, *m*ais au *m*oins *m*a *m*ort *m*e vengera.

Voici l'emploi du *v* :

On *v*ous *v*oit moins sou*v*ent orgueilleux et sau*v*age,
Tantôt faire *v*oler un char sur le ri*v*age,
Tantôt sa*v*ant dans l'art par Neptune in*v*enté,

Ici l'onomatopée subjective se teinte d'une autre objective ; c'est peut-être à la seconde classe qu'appartient le second vers, le *v* de *voler* exprime le mouvement léger et rapide, mais dans les autres vers l'effet est subjectif, il exprime aussi la rapidité et la vivacité.

Voici le *t*.

Aux pe*t*i*t*s des oiseaux il *d*onne la pâ*t*ure
Et sa bon*t*é s'è*t*end sur toute la nature.

Ici le *t* n'imprime pas une marque de dureté, mais une interruption et un recommencement continus ; le *t* est une consonne momentanée, ce n'est point une continue, comme *s*, *f*, etc. ; il exprime donc bien l'interruption.

Il y a en même temps une seconde allitération, celle du *p*, ayant plus d'effet, parce qu'elle agit d'hémistiche à hémistiche, elle apporte la douceur que le *t*, nécessaire pour l'interruption, avait troublée.

Voici le *c*.

*G*ardez *q*u'avant le *c*oup votre dessein n'é*c*late,
Oubliez jus*q*ue-là *q*u'Hermione est in*g*rate.

Il s'agit de mettre en éveil ; on ne peut mieux le faire qu'en répétant le son éclatant de la gutturale.

J'ai cou*r*u les deux me*r*s que sé*p*a*r*e Co*r*inthe.

L'*r* (on se rapproche de l'allitération objective) indique le mouvement rapide et continu.

Voici maintenant des exemples tirés de Victor Hugo.

Nous ferons remarquer les diverses positions qu'il a données.

Quelquefois les deux mots allitérants se trouvent dans le même hémistiche et l'autre n'en contient pas, on est ainsi bien loin de l'allitération rythmiqne des peuples germaniques.

Comme une étoile ayant la *f*orme d'une *f*emme...
On voyait chauds encore *f*umer les *f*ers de lance...
Aux mille *b*ecs *b*éants dans la profondeur noire.....
Si le grain pouvait voir la *m*eule prète à moudre.

D'autres fois, au contraire, c'est un hémistiche qui allitère avec un autre et le *processus* prend un aspect rythmique. En même temps, l'effet d'imitation et d'onomatopée, soit objective, soit subjective, diminue de même.

Dans le grand bois *s*auvage, au pied du mont *s*acré...
La radieuse *p*aix naissait de son re*p*os...
Leva la tète et *d*it : quel crime fait-il *d*onc ?.....
Comment *f*iltre la source et *f*lambe le cratère.....
Regarde la *f*orèt *f*ormidable manger...
En souvenir des *p*rés — *p*eints sur les blanches toiles.

Ce système en s'étendant peut coïncider avec l'allitération du vieux germanique.

Il suffit pour cela qu'il y ait deux consonnes initiales allitérantes dans le premier hémistiche et une dans le second.

De la *f*orêt pro*f*onde, il était l'amant *f*auve
(V. Hugo)

Le *s*atyre *s*emblait dans l'abîme *s*onger.....
Il *p*leure, l'Em*p*ereur *p*leure de sa souffrance
D'avoir *p*erdu ses*p*reux, ses douze *p*airs de France.....
Si l'eau *m*ur*m*urait : j'ai*m*e, il la prenait au *m*ot

Ici le premier hémistiche comprend trois mots allitérants :

Un sa*t*yre habi*t*ait l'Olympe re*t*iré.
J'ai visi*t*é l'Hellade et laissant le *T*énare.....

Mais souvent l'allitération s'étend davantage, elle atteint deux mots et plus dans chaque hémistiche.

Le sa*t*yre chan*t*a la *t*erre mons*t*rueuse...
Sur l'Hymè*t*e l'Au*t*an *t*umul*t*ueux *t*ourmen*t*e
Et fait *r*âler d'ho*rr*eur les agrès effarés.....
J'ai cou*r*u les deux mers que sépare Co*r*inthe.....
Je ne *p*rends *p*oint *p*our juge un *p*euple téméraire.

Elle peut comprendre un mot seul dans le premier hémistiche et deux dans le second.

> Il *cou*vait d'une tendre et *v*aste con*v*oitise....
> Allant remplir leur urne à la *p*luie avait *p*eur....
> Blancs ils apparaissaient formidables d'aurore....
> Le *t*onnerre n'y put *t*enir, il éclat*a*....

Enfin l'allitération peut s'emparer de tous les mots du vers, comme dans l'exemple déjà cité.

> Je *m*ourrai, *m*ais au *m*oins *m*a *m*ort *m*e vengera.

De même l'allitération peut s'étendre à deux vers, comme dans ceux de Phèdre, cités plus haut.

> On *v*ous *v*oit moins sou*v*ent, orgueilleux et sau*v*age,
> Tantôt faire *v*oler un char sur le ri*v*age

Souvent on mêle diverses allitérations, mais l'effet est moins net. Voici quelques-uns de ces mélanges.

> J'ignore le *dest*in d'une *tête* si chère.....
> J'ai *cou*ru les deux mer*s* que sépare Cori*n*the

L'allitération peut être mêlée d'assonance.

> Et *ren*dra l'espé*ran*ce au fils de l'étran*g*ère.

Telle est l'*allitération* de la seconde sorte, celle qui exprime le sentiment par la sensation inhérente à certains phonèmes. L'effet n'est pas toujours atteint. Cependant l'allitération ne reste pas même alors toujours sans utilité. Elle réunit les deux hémistiches, et s'approche de l'allitération rythmique. On pourrait même atteindre tout-à-fait celle-ci, en plaçant deux mots allitérés dans le premier hémistiche et un dans le second.

Dans le vers déjà cité,

> Le *s*atyre *s*emblait dans l'abîme *s*onger.

Il n'y a pas, en réalité, d'harmonie imitative, mais un vers lié davantage qu'ils ne le sont d'ordinaire, un vers où les deux hémistiches

se répondent non seulement par le nombre des syllabes, mais aussi par leur sonorité.

On pourrait obtenir une série de vers dans le genre de ceux qui suivent :

Lorsqu'un *v*ent *v*iolent a secoué les *fl*ots,
*S*oudain la mer *s*'endort tranquille *s*ur le *s*able,
*L*a *b*lanche écume per*l*e autour des noirs *il*ots,
La *b*onté du ciel *b*leu revient inépuisa*b*le.

L'onomatopée objective ou subjective, comme nous venons de le voir, peut s'étendre à plusieurs vers, elle peut comprendre aussi une strophe entière et même tout une poème. C'est un point peu connu sur lequel nous devons nous arrêter un instant.

De l'allitération poétique dans la strophe et dans le poème.

Il nous suffira de donner quelques exemples.

Voici une strophe entière allitérée en *l*.

*L*a neige, neige *b*lanche en ses *fl*ocons pleins d'ailes,
Qui s'étale *l*égère au va*ll*on soulevé,
A *l*a plaine, au pl*u*s haut des A*l*pes éternel*l*es,
N'a pas *l*e plein éc*l*at que *l*a vierge a trouvé.

Voici un poème entier, allitéré en *m* : nous n'en donnerons que quelques stances.

Dès le pre*m*ier *m*atin, tu *m*'aimais tant, *m*a *m*ère,
*M*ais *m*oi je t'aimerai jusqu'au *m*oment du soir,
*M*a lèvre en ta *m*a*m*elle a bu la vie a*m*ère,
*M*a *m*ain te *m*ènera dans l'éternel *m*anoir.

Ton a*m*our *m*aternel fut l'a*m*our de Dieu *m*ème.
Qu'en la *m*isère hu*m*aine il *m*it en *m*on che*m*in,
Le *m*eilleur que dans l'â*m*e et dans la fe*m*me il sè*m*e,
*M*ais il veut qu'à *m*on tour *m*oi je t'ai*m*e de*m*ain.

*M*algré le long tour*m*ent et le *m*alheur de naître,
Et le *m*alheur de vivre, ah ! si parfois vrai*m*ent
J'ai senti s'endor*m*ir et se cal*m*er *m*on être,
C'est qu'en tes yeux *m*iroir, je *m*e *m*irais, *M*a*m*an,

C'est que tu *m*'entourais de *m*ouvante tendresse,
Que *m*inute à *m*inute en ce *m*onde où l'on *m*eurt,
Tu *m*'enfer*m*ais entier dans ta fer*m*e caresse
Pour défier la *m*ort de prendre tou dor*m*eur...

*M*aintenant c'est le tour pour *m*oi d'ai*m*er *m*a *m*ère
De t'ai*m*er jour à jour et *mom*ent à *mom*ent,
De t'ai*m*er pro*m*pte*m*ent dans la vie éphé*m*ère,
Ah ! de t'ai*m*er *m*ourante, hélas ! *m*orte, *Ma*man...

L'allitération peut produire quelquefois un poème entier en allitération objective, comme dans le poème de Gabriel Vicaire, intitulé les *Mouches*.

CHAPITRE XI

DE L'EUPHONIE ET DE L'HIATUS

Nous avons vu en chemin se dessiner l'intervalle souvent énorme qui sépare la loi rythmique de la règle de versification. Au point de départ, il y avait identité entre eux ; la règle n'est que la loi naturelle promulguée au dehors, cristallisée et formulée de telle manière qu'on n'a plus soin de remonter sans cesse à la découverte de la loi. Mais, tandis que la règle reste fixe, la loi évolue, et, par conséquent, une différence s'accuse qui devient plus grande à chaque étape, si bien que la loi peut devenir inverse de la règle qu'elle a cependant créée. Puis la loi peut être incomprise ; on en tire des conséquences qu'elle ne comporte pas, tandis qu'on néglige de lui faire sortir tous ses effets. Au bout d'un certain temps, il faut que la règle soit rectifiée et ramenée à la loi observée de nouveau face à face.

Il en est ainsi en matière d'euphonie. Si le langage doit être euphonique, le vers doit l'être à plus forte raison. Tout ce qui choque l'oreille devra en être écarté, et cela ne suffit même pas ; il faut que l'oreille éprouve un plaisir acoustique. Par ce point le rythme poétique se rapproche de la musique.

Il est inutile d'insister. Mais ce qu'il faut démontrer, c'est que les règles actuelles de la versification ont des exigences, au nom de l'euphonie, qui cependant sont inutiles pour l'obtenir, et que, par contre, elles n'ont pas édicté certaines défenses qui seraient nécessaires.

Telle est l'euphonie au point de vue mécanique et rythmique. Mais on doit ensuite, l'envisager, ainsi que la dérogation à ses règles, au point de vue poétique, suivant la distinction que nous établissons au chapitre des rapports entre le rythme et la poésie.

A. — DE L'EUPHONIE AU POINT DE VUE MÉCANIQUE ET RYTHMIQUE

Nous devons étudier successivement les règles d'euphonie qui sont établies à tort et ne sont pas fondées sur des lois naturelles, celles qui sont établies à bon droit, et celles qui ne sont indiquées que comme des tendances et qui devraient être impérativement formulées.

a). — Règles inutiles d'euphonie.

Le premier point, l'inutilité des règles rigides de la versification en matière d'euphonie, s'observe dans l'hiatus. Il demande d'autant plus d'attention que cette difficulté est spéciale à la versification française, et que celles des peuples étrangers ont su la tourner sans avoir besoin de la résoudre.

L'hiatus ou baillement a lieu lorsqu'un mot finit par une voyelle sonore et que le mot suivant commence aussi par une voyelle; dans ce cas, il se produit un choc entre les deux; ce choc est interdit, quelle que soit la place des deux mots dans le corps de l'hémistiche ou entre les deux hémistiches à la césure.

Les exceptions suivantes sont faites à cette règle. D'abord, l'hiatus est permis lorsque le second mot commence par un *h* aspiré. Ce phonème est considéré comme l'équivalent d'une consonne.

La seconde exception a lieu lorsqu'entre les deux mots se trouve un *e* muet qui s'élide. Cet *e*, avant de disparaître, a servi, pour ainsi dire, de tampon entre les deux voyelles sonores.

L'hiatus devient licite lorsque les deux voyelles sont séparées par une consonne muette de la fin d'un mot. Il l'est encore lorsque la dernière voyelle est une voyelle nasale.

Enfin, et ceci n'est pas une exception proprement dite, l'hiatus est toléré à l'intérieur d'un mot : il y est même réputé harmonieux.

Telle est la règle avec ses limites que nous avons condensée. Elle a été religieusement suivie par les poètes classiques, mais est aujourd'hui vivement attaquée, sans que, cependant, on ose encore l'enfreindre; car on ne craint rien tant que le reproche de manque d'euphonie. Elle crée cependant une grande difficulté d'exécution pour le poète

Est-elle fondée, avec les exceptions qu'elle comporte? Avant de l'examiner, voyons comment les rythmiques étrangères ont tourné la difficulté. — En cas d'hiatus, la métrique gréco-latine employait l'élision. Cette élision portait non seulement sur la voyelle finale, mais aussi sur cette voyelle suivie d'un *m*.

Qui ne se rappelle ce membre d'un vers de Virgile :

Monstrum horrendum, informe, ingens

qu'on scandait ainsi :

Monstr' horrend' inform' ingens.

Il ne pouvait donc pas y avoir d'hiatus, mais cependant la rencontre de deux voyelles préoccupait le poète, puisqu'il devait toujours supprimer la première. L'*h* précédant la seconde voyelle n'empêchait pas l'élision.

Cependant un certain heurt subsistait. L'accumulation des élisions dans un même vers le rendait désagréable, à moins qu'il ne fût destiné à produire un effet spécial comme dans l'exemple ci-dessus. Il conservait donc un vestige de l'hiatus.

Parfois, les élisions nombreuses ne choquent pas l'oreille, et il y a à ce sujet des règles euphoniques qu'il importe d'énoncer, parce qu'elles sont, quelques-unes, l'inverse de celles qui régissent l'hiatus en français.

Tout d'abord l'élision, même répétée, peut être très euphonique. On cite dans ce sens un vers de Virgile qui renferme trois élisions :

Nunc fletu ingemuit nostro aut miseratus amantem est.

que l'on scande ainsi :

Nunc flet' ingemuit nostr' aut miseratus amant' est.

Ce qui est très curieux, c'est que l'élision est plus agréable lorsque les deux voyelles qui se suivent sont identiques.

Flumina amem, ille etiam, ubi in silvis

Se scande ainsi :

Flumin' amem ; ill'etiam, ub'in silvis.

C'est précisément dans ce cas que l'hiatus est le plus proscrit en français.

D'autre part, l'élision est défendue à certaines places du vers ; elle l'est surtout au commencement. Elle ne doit pas s'attaquer à un monosyllabe.

Enfin elle ne doit pas être suivie d'un repos dans la pensée, cela se conçoit, car les deux mots ne doivent plus en faire qu'un pour ainsi dire.

L'élision n'est-elle pas quelquefois négligée, et ne rencontre-t-on pas en latin le véritable hiatus ? Oui, c'est lorsque la voyelle finale se trouve à une pause psychologique, parce qu'alors l'hiatus n'a pas semblé choquant, et qu'au contraire l'élision le serait. En voici un exemple dans ce vers de Virgile.

Et vera incessu patuit dea. Ille ubi matrem... etc.

Conclusion : L'oreille latine et grecque n'admettait ni ne repoussait l'hiatus, elle ne le connaissait pas, puisqu'il y avait élision. Mais cette élision avait-elle lieu dans le langage ordinaire ? si non, ce serait pour éviter l'hiatus qu'elle se serait produite dans la scansion.

La poésie italienne empêche l'hiatus par le même moyen.

Ce vers de Dante :

Ahi quanto a dir quale era è cosa dura
(Ah ! quant à dire ce qu'il était, ce serait chose dure)

Se scande ainsi :

Ahi quant' a dir qual'er' è cosa dura,

Et ce vers de Pétrarque :

Che morte è il fin di una prigione oscura,
Que la mort est la fin d'une prison obscure

Se scande ainsi :

Che mort'è' lfin d'una prigion oscura.

En anglais l'hiatus est interdit comme en français, mais on l'empêche souvent et par une grande facilité d'admettre l'élision.

Maintenant nous pouvons l'étudier en français. Comme beau-

coup de règles fixes, l'interdiction de l'hiatus n'existait pas dans la versification française à l'origine : il était d'abord fréquent. Il devient rare à partir du XVIe siècle : Marot l'évite dans beaucoup de cas et Malherbe l'interdit enfin, par une règle générale. Il y a sur ce point, une grande différence entre le système de Ronsard et celui de Malherbe : le premier ne repousse l'hiatus que quand il produit un effet désagréable actuellement ; au contraire, Malherbe se l'interdit en principe dans tous les cas. Depuis lors, la règle est devenue générale et classique, sans rémission aucune. Cependant des protestations nombreuses se sont fait entendre. Au XVIIIe siècle, Voltaire réclama contre elle. Il fit observer que l'hiatus paraît souvent harmonieux dans l'intérieur d'un mot et qu'alors il ne saurait être choquant à l'extérieur ; que d'autre part, il est admis quand les deux voyelles en cause sont séparées par une troisième voyelle muette qui cependant ne peut produire, étant muette, aucun effet, qu'enfin l'*h* aspirée qui permet l'hiatus le rend cependant plus rude, tous illogismes de nature à surprendre. Nous examinerons tout à l'heure la valeur de ces objections. Marmontel proteste avec non moins de force : il affirme que l'hiatus est quelquefois agréable, il reproduit les objections de Voltaire : il en ajoute quelques autres, par exemple, celle-ci que certains hiatus sont permis, quand ils n'existent que pour l'oreille et ne sont pas graphiques ; il faut, en effet, distinguer l'hiatus pour l'œil et celui pour l'oreille, comme nous avons distingué plus haut la rime pour l'oreille et la rime pour l'œil. Par exemple, on fait se suivre deux mots dont l'un est terminé par une consonne, mais muette; l'hiatus existe bien, mais n'est pas défendu : *au coucher, au lever* : *un bénitier aux pieds* ; *sur le nez ou la main* ; *tout à coup et voudra* .. De nos jours, Sainte-Beuve et bien d'autres ont critiqué la règle de l'hiatus, mais la prohibition n'en existe pas moins, aussi sévère chez les romantiques que chez les classiques.

La loi de l'hiatus, si elle existe, dépend entièrement de l'oreille. Celle-ci est-elle choquée toujours de la rencontre des deux voyelles ? Non. Quelquefois elle l'est, quelquefois elle ne l'est pas. L'interdiction ne doit être maintenue que lorsqu'elle l'est réellement. Voilà le principe essentiel.

La règle, par conséquent, ne doit pas être absolue. Ce qui le prouve, ce sont les exceptions qu'on lui fait subir, exceptions qui la détruisent en partie. Lorsqu'on aura constaté combien elle est démantelée, on verra combien elle est contestable.

Certaines de ces exceptions sont d'ailleurs justifiées, certaines autres ne le sont pas. Leur examen nous aidera à mieux comprendre la loi rythmique.

Tout d'abord, l'hiatus est exceptionnellement permis lorsque la rencontre des deux voyelles a lieu dans le corps d'un mot, et quelquefois cette rencontre est harmonieuse, même lorsque les voyelles qui se suivent sont identiques : on cite les noms grecs et latins de : Ilia, Laïs, Leucothoé, Léandre, Actéon, Nausicaa. Comment se fait-il alors qu'on interdise : *il y a*, *il a été*, etc ? Cette exception tend à montrer l'absurdité de la règle. Il n'y a qu'une différence graphique entre les deux cas.

Quoique nous soyons partisan de la suppression de l'interdiction, nous reconnaissons cependant qu'au point de vue phonétique il n'y a pas identité absolue entre l'hiatus à l'intérieur d'un mot et celui qui se produit à l'extérieur. Nous mettons à part l'exemple « *il y a* », où, en réalité, l'hiatus est intérieur, quoiqu'il soit extérieur graphiquement, parce que la prononciation de ces trois mots n'en fait qu'un seul, et d'ailleurs il ne s'y trouve pas d'hiatus du tout, parce que l'*i* dans cette situation n'est pas une voyelle, mais une semi-voyelle. Cet exemple laissé de côté, nous constatons en principe que l'hiatus intérieur diffère de l'hiatus extérieur en ceci. Lorsqu'après avoir fini un mot, on en commence un autre, les organes de phonation se remettent dans la position neutre avant d'attaquer la voyelle initiale du second mot. En terminant la première voyelle, on ne se disposera pas d'ores et déjà à prononcer la seconde. Il y a donc une interruption. C'est celle-ci qui peut être désagréable à l'oreille parce que,cette interruption étant très courte, mais existant cependant, les deux sons arrivent à se choquer. Au contraire, quand les deux voyelles viennent à se rencontrer dans l'intérieur du mot, il n'existe aucun temps d'arrêt, et les organes de la parole en finissant de prononcer la première voyelle s'accommodent d'avance à la seconde ; ils glissent de l'une à l'autre par le défaut d'intervalle. L'objection faite n'est donc pas valable, l'exception est justifiée, seulement il fallait pour cela appeler la phonétique au secours de la rythmique.

Mais pourquoi, dira-t-on, l'hiatus est-il interdit lorsque les deux voyelles ne sont séparées par aucune consonne ou seulement par une *h* muette et est-il permis quand le second mot commence par une *h* aspirée?N'est-ce pas illogique,puisque l'*h* aspirée est beaucoup plus dure? Ici encore l'objection ne porte pas, quoiqu'elle soit souvent admise.

Sans doute, l'*h* aspirée est dure par elle-même, mais elle l'est aussi bien au commencement d'un mot quand le mot précédent finit par une consonne. Ce n'est pas la dureté de l'*h* qui est en question. Mais l'*h* est une véritable consonne lorsqu'elle devient aspirée. Bien plus, elle repousse la voyelle précédente, et crée un intervalle d'une certaine durée ; or nous verrons bientôt que la pause détruit l'hiatus ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'*h* aspirée ait indirectement cet effet.

La même réponse doit être faite à l'objection à cette exception admise et qui consiste à permettre l'hiatus quand les deux voyelles sont séparées par un *e* muet. Puisque, dit-on, cet *e* muet ne se prononce pas, il ne peut logiquement produire un tel effet : il n'existe que graphiquement, et la graphie est insignifiante en matière d'euphonie. Cela serait vrai sans doute s'il était exact que l'*e* muet n'a pas dans la prononciation un effet compensatoire. Mais il a cet effet que nous avons déjà constaté plus haut. Il allonge tout au moins la voyelle qui précède. Pendant que la prononciation s'appuie sur celle-ci, s'y repose, elle se prépare à attaquer la suivante, elle s'y accommode déjà. Ce n'est pas l'existence graphique de l'*e* entre les deux qui opère sur elle, c'est sa survivance acoustique qui a opéré sur la première : celle-ci est devenue longue et même tellement qu'elle renferme à la fois une arsis et une thésis ; or nous verrons bientôt la loi en vertu de laquelle la voyelle très longue ne blesse pas l'oreille, lorsqu'elle est suivie d'une autre voyelle, parce qu'il n'y a plus alors de choc.

C'est ainsi qu'on a donné comme exemple du mal fondé de cette différence les deux vers suivants, dont le second ne se distingue du premier que par le genre grammatical primitif du mot *amour* :

De mon amour passé inutile mémoire

Et

De mon amour passée inutile mémoire.

Dans le premier l'hiatus est défendu, dans le second il est permis, et cependant la situation est la même pour l'oreille, puisque l'*e* muet de *passée* ne se prononce pas !

Non, l'effet n'est pas identique, entre *passé* et *inutile* (bien entendu si on ne s'arrête pas à l'hémistiche) il y a un certain heurt ; il n'y en a pas du tout entre *passée* et *inutile*, parce qu'on s'arrête assez longtemps sur *passée* et que pendant ce temps, les organes se sont insensiblement disposés à prononcer l'*i*.

Si c'est à tort qu'on a prétendu que les exceptions ci-dessus sont injustifiées, c'est au contraire avec raison qu'on a pensé que celles suivantes sont insoutenables.

On permet l'hiatus lorsqu'entre les deux voyelles se trouve une consonne muette, purement graphique, terminant le mot. Cette exception est absurde, en supposant, bien entendu, qu'il ne s'agisse pas d'une consonne qui en disparaissant ait allongé la dernière voyelle du premier mot, comme l'*s* du pluriel.

Par exemple dans ce vers :

Je reprends sur le champ le papier et la plume. (Boileau).

Comment y a-t-il moins hiatus que si l'on écrivait : le *papié* et *la plume*, car ici la liaison ne se fait pas dans la prononciation.

Il viendra tout à coup et voudra des délais (Molière).

S'il y a choc à l'oreille, la consonne muette ne peut le parer, puisqu'ici elle est tout à fait muette et n'a même pas impressionné la voyelle précédente qui reste brève. Cette exception illogique est la plus grande preuve de faiblesse de la règle

Il en existe encore une autre, tirée d'une autre exception. C'est la permission de l'hiatus soit entre deux voyelles nasales, soit entre une voyelle nasale et une voyelle purement orale. Voici des exemples, où cette rencontre choque l'oreille autant que tout autre hiatus :

Pourquoi d'un an entier, l'avons-nous différée?
(Racine).

Les chanoines à table,
Immolant trente mets à leur faim indomptable.
(Boileau).

Mes agneaux sont comptés avec un soin avare
(Chénier).

Cependant cette exception n'est pas sans justification aucune. Si la rencontre de voyelles nasales reste très choquante lorsqu'elles sont identiques, elle l'est beaucoup moins, comme dans le dernier exemple, quand la voyelle nasale est suivie d'une voyelle ordinaire En thèse d'ailleurs, la voyelle nasale a une certaine durée, une certaine ampleur,

ce qui permet de se préparer à passer à la voyelle suivante. Mais si la rencontre entre deux voyelles nasales est désagréable, pourquoi alors la permettre par exception ?

Il ne peut y avoir qu'une raison historique. La liaison était probablement faite autrefois en pareil cas, on prononçait *un soin n'avare*, mais ce n'est qu'une hypothèse et en tous cas cette prononciation n'existe plus.

D'autres exceptions sont admises au point de vue psychologique et grammatical. C'est ainsi que l'hiatus est permis dans la répétition des interjections. Mais ce qui est étrange, c'est qu'on n'admette pas à ce point de vue les locutions qui ne forment en réalité qu'un seul mot, comme *il y a*, ou les réunions de mots indispensables : *tu as*, *tu es*. La règle est restée inflexible.

Maintenant, le terrain déblayé, nous voyons que la règle est soumise à des exceptions qui la rendent suspecte, examinons-la en elle-même.

Lorsque deux voyelles viennent à se succéder, y a-t-il entre elles un heurt ? Oui et non. Oui, en principe. Les organes de phonation ont une opération pénible à remplir ; il faut qu'ils se remettent en place, puis se remettent de nouveau en mouvement pour prononcer une autre voyelle. Ce passage est plus ou moins rapide. S'il l'est beaucoup, il n'a rien de contraire à l'euphonie, car la seconde voyelle est déjà prévue dans la première, et l'on passe de l'une à l'autre sans secousse : par exemple, dans le mot *Danaë*, on n'a pas le temps de s'apercevoir de la succession. S'il est moyennement vif, il choque désagréablement l'oreille, parce que les organes rentrent en position neutre, et à peine s'y retrouvent-ils qu'ils se remettent en mouvement On a la même impression désagréable que si, à peine endormis, il faut nous réveiller brusquement. Enfin, si le passage est très lent et si l'on s'est suffisamment appuyé sur la première voyelle, on peut repartir sans secousse, et les effets de l'hiatus se trouvent amortis.

Ainsi, la réponse n'est pas unique, et elle ne peut pas l'être. Tout dépend de la durée du repos intermédiaire. S'il est nul, il n'y a pas d'hiatus. S'il est moyen, l'hiatus avec son effet désagréable apparaît, parce qu'il existe un repos interrompu, un ennuyeux et trop prompt réveil. Si, enfin, il intervient un repos suffisant, il n'y a plus de choc, plus d'hiatus proprement dit. Tels sont les trois degrés essentiels dont l'observation éclaire la question.

C'est ce qui nous servira à résoudre toutes les difficultés. Par ail-

leurs, la situation graphique est insignifiante. Peu importe que les deux voyelles soient séparées par une consonne muette, si celle-ci a disparu sans trace.

Enfin, si la rencontre de deux voyelles peut être désagréable, ce qui l'est au plus haut degré, c'est celle de deux voyelles identiques. Pourquoi ? Parce que la remise des organes de phonation dans la position de neutralité et leur seconde mise en activité est encore plus nécessaire. Aussi, même pour ceux qui sont disposés à admettre l'hiatus, les rencontres *a-a*, *an-an*, *i-i*, *in-in*, *u-u*, sont-elles insupportables. L'oreille suffit pour en juger.

On peut en déduire les règles suivantes tout-à-fait différentes de celles en cours.

1° Il ne peut y avoir d'hiatus défendu toutes les fois que le premier mot se trouve à l'*hémistiche*. En effet, à cet endroit, que la voyelle soit longue ou brève, il intervient un repos nécessaire et un repos assez long. Ce repos est à la fois phonétique et psychologique, puisqu'au moins un membre de la phrase doit finir à cette place. La prononciation a tout le temps de se préparer à attaquer le mot suivant :

Ce que je vous dis là, on le dit à bien d'autres.

A plus forte raison quand l'hémistiche se trouve allongé par un *e* muet final.

Je l'avais tant aimée, et je l'aimais encore.

Ce repos a un effet tellement puissant, qu'il peut permettre la rencontre de deux voyelles identiques.

Alors il me parla, ah ! c'était sa voix même....
Souvent je l'ai rêvé, et je le crois encore.

2° Il n'y a pas d'hiatus défendu, même ailleurs qu'à l'hémistiche, quand le sens exige une pause suffisante, par exemple, dans ce vers.

Moi-même, Armand, ici qui te prêche en ces rimes.

Ou bien dans celui-ci :

Aimer, aimer, c'est être utile à soi. (Bérenger).

Quoique le repos soit moins sensible qu'à l'hémistiche et qu'il ne dépende que de la structure rythmique, il est cependant suffisant pour exiger un arrêt tel qu'il n'y ait plus de choc possible. Cette règle nouvelle, mais logique, enlève la plus grande partie des cas d'hiatus prohibé.

3° Il ne doit pas y avoir d'hiatus défendu toutes les fois qu'il se trouve dans une locution qui, à force d'être usuelle, doit être considérée comme ne formant qu'un seul mot.

En effet, l'hiatus est permis dans l'intérieur d'un mot en raison de ce que, la prononciation étant rapide et n'admettant pas d'intervalle, les organes de phonation, avant d'avoir terminé la première voyelle, se sont déjà accommodés à la position voulue pour la seconde, de telle sorte qu'il n'y a plus de choc possible. Par conséquent, s'il n'y a pas d'hiatus dans : *Ilion*, il ne saurait y en avoir dans *il y a*. Dans les deux, l'hiatus étant ou devenant intérieur, se trouve par là même permis.

4° L'hiatus doit être licite toutes les fois que la voyelle est séparée de la voyelle précédente énergiquement par un h aspiré.

Cette règle étant admise aujourd'hui, il n'y a pas lieu d'insister. Il en résulte une pause aussi longue que celle de l'hémistiche.

5° Il doit être licite lorsque les deux voyelles sont séparées par un *e* muet.

Pour le même motif, il n'y a pas lieu d'insister. L'*e* muet qui termine le premier mot établit une longue pause qui empêche la possibilité de tout heurt.

6° Lorsque la première voyelle est longue soit par sa nature, soit par la règle de compensation et l'existence d'un *s* final non prononcé, il n'y a point de véritable hiatus, pourvu que le mot suivant ne commence pas par une longue identique.

En haut! En haut! les cœurs en haut!

7° Lorsque la première voyelle est une nasale et la seconde une voyelle ordinaire, la première a une ampleur qui équivaut à la valeur d'une longue et qui permet la succession d'une seconde voyelle sans hiatus.

Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois.

Il en est de même, quoiqu'avec moins d'évidence, quand deux nasales se suivent.

Le dessein en est pris je pars, cher Théramène

Cela prouve que nous ne blâmons quelques-unes des exceptions admises, que la règle étant admise aussi.

C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude.

Ici la succession de la nasale et de la voyelle est très harmonieuse.

8° La psychologie et la grammaire interviennent pour autoriser l'hiatus dans toutes les locutions qu'on ne peut changer sans dénaturer le sens. C'est en vertu de ce principe qu'on doit admettre dans un vers les locutions suivantes : *tu es*, *tu as*, *nez à nez*, *peu à peu*, etc.

9° Ce qui est vraiment curieux, c'est l'ignorance par les métriciens et les poètes des règles de la phonétique. Ils ne savent pas ce que sont les semi-voyelles.

Celles-ci sont en français, *i*, *ou*, *u*, précédant ou suivant une autre voyelle. La première seule a une expression graphique particulière : *y*.

Ce sont des voyelles jouant le rôle de consonnes, c'est donc comme des consonnes qu'il faut les considérer.

Par exemple, cette expression : *il y a*, qu'on a peine à admettre dans un vers, ne se prononce pas du tout : *il ï a*, ce qui formerait en effet un hiatus, mais bien dans le langage soutenu : *il ï y a* et dans le langage familier : *il ya*, ce qui est bien différent, car *y* est une semi-voyelle, tandis que *ï* est une voyelle. Et la semi-voyelle ne forme pas un hiatus ; au contraire, elle l'empêche, car c'est l'équivalent d'une consonne. Or, l'*y* ou son équivalent n'est pas la seule semi-voyelle ; l'*a* ou l'*ou* jouent un rôle identique lorsqu'ils sont entre deux voyelles.

C'est encore en conséquence de cette loi qui ne fait même pas un échec véritable à la prohibition de l'hiatus que l'hiatus intérieur est permis, parce qu'il se double souvent de cette demi-vocalisation qui est rare en français de mot à mot. Cependant elle y existe quelquefois, surtout lorsque le premier *i* est long, il tend à se doubler d'un *y* : *Marie adorée*, se prononce presque comme s'il y avait un *y* entre les deux.

Il en est de même, surtout lorsque les deux mots sont indivisibles en grammaire : *tu es*, *où êtes-vous*, que l'on prononce avec cette interrelation.

Même lorsque *i*, *u*, *ou* ne se semi-vocalisent pas, ils ont une tendance à le faire et se fondent facilement avec la voyelle suivante, se diphthonguent avec elle. L'oreille sent qu'il n'y a aucun heurt.

Mais le heurt reparaît très vif si l'*i* est suivi d'un *i*, ou l'*u* d'un *u*, il ne faut pas qu'il y ait d'identité.

10° L'hiatus est permis lorsque la première voyelle consiste en une diphthongue, parce qu'il faut un temps assez long pour la prononcer, et que pendant ce temps les organes s'accommodent à la voyelle qui va suivre. Mais il y a peu de véritables diphthongues en français ; on peut citer :

Pourquoi? — Oui. — Je ne sais. (MOLIÈRE).

11° L'hiatus consistant en deux voyelles identiques qui se suivent, soit nasales, soit non nasales, doit être absolument interdit, car il en résulte cette fois une cacophonie réelle. Ainsi l'*a* ne peut être suivi d'un *a*, ni l'*i* d'un *i*, ni l'*in* d'un *in*. C'est ici que la prohibition est tout à fait rationnelle. *En entier* ; *faim indomptable* ; *il alla à Alençon* ; et même avec l'intermédiaire d'un *h* : *au haut*, sont absolument insupportables, on devra les éviter à tout prix.

12° Hors des cas précédents, il n'y a plus de règles fixes, mais seulement l'observation d'une loi fluide, susceptible de divers degrés. Voici les principes qu'on devra suivre.

L'hiatus sera d'autant plus permis que les voyelles qui se suivent seront plus éloignées l'une de l'autre quant au son ; il sera d'autant plus défendu qu'elles se trouveront plus proches. L'*a* suivi d'un *i*, l'*i* d'un *a*, l'*a* d'un *ou*, ou l'*ou* suivi d'un *a* sont harmonieux, puisqu'ils sont prêts à se diphthonguer ; de même *e* et *ou*, *i* et *ou*. Au contraire, l'*e* et l'*a*, l'*ou* et l'*u* se suivent mal, parce qu'ils sont trop rapprochés sur l'échelle des sons. D'autre part, il vaut mieux que le son plus ouvert précède, par exemple : *aé* plutôt que *éa*, parce que les organes de la phonation se resserrent plus facilement qu'ils ne se dilatent. Par cette raison, on passera bien de la voyelle nasale à la voyelle non nasale. On voit combien les règles absolues sont quelquefois fausses.

Si l'on réunit ces diverses lois, on conçoit que l'hiatus ne devrait pas être interdit en principe, mais seulement par exception, et que, dans dans certains cas, il est peu euphonique, mais à des degrés divers. Il ne devrait y avoir qu'un seul hiatus absolument interdit, c'est celui où deux voyelles identiques se suivent. Si les voyelles sont différentes, elles peuvent se suivre, mais elles le feront plus ou moins euphoniquement, suivant les cas ; l'euphonie ne sera à aucun degré troublée si la première voyelle est allongée par la pause de l'hémistiche, par le repos

de la phrase, par un *e* muet, par une consonne disparue ayant laissé sa trace, par sa nature de diphthongue ou de nasale. Ces règles doivent être substituées à celle actuelle et aux exceptions qu'elle comporte, toutes illogiques.

b). — Règles insuffisantes de l'euphonie.

Par contre, si toute la théorie de l'hiatus fondée sur une prétendue euphonie est inutile, la rythmique néglige de nous faire part d'autres lois euphoniques dont la promulgation eut été bien nécessaire. Ces lois n'ont jamais, que nous sachions, été formulées ; nous allons essayer de le faire.

1. — Si le choc des voyelles produisant l'hiatus est quelquefois désagréable, celui des consonnes l'est parfois beaucoup plus, quand deux syllabes qui se suivent commencent par la même consonne ou le même groupe de consonnes, par exemple : *les arbres brisés*, *le grand crime*, *l'esprit pratique*.

2. — Deux mots qui se suivent ne doivent pas avoir la même voyelle tonique, ce rapprochement est tout à fait désagréable, comme *lin fin*.

3. — Une rime ne doit pas se trouver à des places asymétriques, c'est-à-dire, ailleurs qu'à la fin du vers ; cette règle est bien connue.

4. — A moins d'y chercher un effet particulier, les mêmes voyelles ne doivent pas se rencontrer dans un trop grand nombre de mots situés à l'intérieur du même vers ; il faut, autant que possible, les varier.

5. — Les mêmes rimes ne doivent revenir dans une série de vers qu'à une certaine distance.

6. — Les monosyllabes, ou plus exactement, les syllabes accentuées, ne doivent pas se suivre ; il faut les séparer par des syllabes non accentuées.

7. — Les *e* muets ne doivent pas être trop fréquents dans le même vers, il faut éviter qu'ils se suivent.

8. — Une syllabe finale et la syllabe initiale suivante ne doivent pas contenir la même voyelle.

9. — Autant que possible, il faut faire alterner les monosyllabes et les polysyllabes.

10. — L'accent principal dans le corps du vers ne doit pas contrebalancer et détruire l'accent rythmique de la fin du vers et de l'hémistiche.

11. — Les distiques masculins et les distiques féminins qui se suivent ne doivent pas avoir la même désinence *er*, *ère*. etc., encore moins doivent-ils se croiser.

12. — L'hémistiche ne doit pas rimer avec une *fin* de vers.

Voici, et nous ne cherchons pas à faire ici une énumération complète, quelques-unes des règles d'euphonie, tout à fait distinctes de la prohibition de l'hiatus, qui sont beaucoup plus rationnelles et qui devraient être formulées par les métriciens, sans être cependant tout à fait imposées, car des motifs d'ordre supérieur, celui d'exprimer une pensée qui ne peut l'être autrement, peuvent les faire légitimement enfreindre.

C'est que les règles, commodes pour la promptitude et la sûreté de la composition, ne sont dans la pratique que des moyens empiriques et doivent rester toujours subordonnées aux lois naturelles dont elles dérivent et où elles doivent se retremper de temps en temps, pour ne pas devenir inintelligentes et tyranniques, et ne pas gêner le poète, sans aucun profit pour la poésie et même pour le rythme.

Ces règles ne sont pas inconnues, mais on a le tort de ne pas les convertir en règles proprement dites et de n'en faire que des recommandations poétiques, tandis qu'elles sont matériellement rythmiques. On se contente de blâmer la dureté des vers, mais on ne dit pas en quoi consiste cette dureté ; c'est cependant ce qu'il fallait rechercher.

Nous donnons quelques exemples qui indiquent le sens des règles ci-dessus posées.

On a critiqué avec raison ce vers de Chapelain :

D*r*oi*t*e e*t* *r*ai*d*e est la cô*t*e et le sen*t*ier é*t*roit.

Cette critique est juste et le vers précité choque l'oreille ; mais il faut savoir pourquoi.

Le motif est double. D'abord la répétition de l'*r*, consonne dure par elle-même, imprime au vers sa dureté. Puis, il y a dans le premier hémistiche, un concours de monosyllabes.

Il en est de même pour la même raison du vers suivant de la Motte.

Ces *r*ois qu'après leu*r* mo*r*t on loue...

La réunion des trois *r* le rend insupportable.

Il en est de même de ce vers de Malherbe :

Mais *q*uoi ! de *q*uel*q*ue soin *q*u'incessamment il veille...

Et de ceux-ci de Corneille, coutumier du fait.

> Que *quelque* amour *qu*'elle ait et *qu*'elle ait pu donner...
> Mon cœur *te* résis*tait* et *tu* l'as comba*ttu*...
> *Quelque* soit sa mère et de *qui qu*'il soit fils...

Ainsi que des vers suivants :

> Que prête à se glacer traç*a* s*a* main mourante (Voltaire).

Ici il s'agit de deux syllabes qui se suivent : *ça* et *sa*.

> C*e* que *je* dois vous être et c*e* que *je* vous suis (Corneille).

Ici la suite des *e* muets fait que le vers ne se soutient plus.

> Ainsi que la naissance, ils ont les esprit*s* ba*s* (Corneille).

Ici, la séquence immédiate de deux syllabes toniques est choquante.

On a laissé à l'oreille le soin de reconnaître ces défauts d'euphonie ; cela est un tort, il fallait les préciser et en avertir. Ils découlent des lois du rythme et on devait les formuler sous forme de règles.

Ils se résument en ceci :

L'intérieur du vers doit éviter les accumulations et favoriser les alternances ; celles-ci doivent former des intervalles et des retours rythmiques.

Il faut faire alterner d'une manière, autant que possible, périodique,

A l'intérieur du vers.

1° Les voyelles avec les consonnes, c'est-à-dire les syllabes à une seule consonne avec celles en contenant plusieurs.

2° Les consonnes différentes.

3° Les voyelles différentes.

4° Les syllabes accentuées et celles qui sont non accentuées.

5° Les voyelles sonores et les muettes.

6° Les phonèmes qui sont durs et ceux qui sont doux à la prononciation.

7° Les diphthongues et les voyelles simples.

8° Les groupes de consonnes et les consonnes simples.

9° Les consonnes ténues et les consonnes sonores.

10° Les monosyllabes et les polysyllabes.

D'hémistiche à hémistiche.

Les voyelles différentes.

De vers à vers.

Les rimes différentes jusqu'à un certain intervalle, les *e* muets diversement répartis.

L'essentiel est de varier incessamment les phonèmes et de ne pas permettre l'accumulation de ceux qui sont durs. Cette alternance remplace, à un certain point de vue, celle entre les brèves et les longues d'autres versifications.

Voilà, et nous ne prétendons pas avoir fait ici une énumération complète, quelques-unes des règles de l'euphonie tout à fait distinctes de celle de la prohibition de l'hiatus, qui sont beaucoup plus rationnelles et qui devraient être formulées par les métriciens, sans être cependant tout à fait imposées, car des motifs d'ordre supérieur, celui d'exprimer une pensée qui ne saurait l'être autrement, peuvent les faire légitimement enfreindre.

C'est que les règles, commodes pour la promptitude et la sûreté de la composition dans la pratique, ne sont que des moyens empiriques et doivent rester subordonnées aux lois naturelles dont elles dérivent et où elles ont à se retremper de temps en temps pour ne pas devenir inintelligentes et tyranniques et ne pas gêner le poète sans aucun profit pour la poésie et même pour le rythme.

Nous devons donner quelques exemples des règles euphoniques que nous avons posées, en citant des vers où leur violation blesse gravement l'oreille.

C'est d'abord l'accumulation de consonnes doubles, surtout quand la combinaison contient un *r*, qui gâte les vers suivants :

A ton il*lustre* as*pec*t mon cœur me sollicite
Et, *grim*pant *con*tre mont, la dur*e* ter*re* quitte.
(Chapelain).

Ton amour-*propre* est *tro*p cr*é*dule.
(La Motte).

*Ra*rement la lib*re* natu*re*
S'accor*de* aux con*tra*stes de l'a*rt*.....
(Id

Cher*che* jusqu'à son adv*er*saire.

C'est la plus désagréable des fautes contre l'euphonie.

Une des plus graves ensuite est la répétition du même son dans une suite de mots.

On n'a tous deux *qu'*un *c*œur *qui* sent mêmes traverses...
Garde *d*onc *de* donner ; ainsi que *d*ans Clélie.
(Boileau).

Quand il en aur*ait* eu, *ç*'aura*it* *été* *tout* un.
(La Fontaine).

Ingra*t* à *t*es bon*t*és, ingra*t* à *t*on amour.
(Voltaire).

*T*on ar*t* es*t* é*t*ranger ; comba*tt*re est *t*on par*t*age. (Id.)

Mais si le phonème répété, au lieu d'être dur, est très doux, l'effet peut être indifférent ou contraire.

Il est indifférent dans ce vers.

De toutes *p*arts *p*ressé *p*ar un *p*uissant voisin.
(Racine).

Il est harmonieux dans :

Un *f*rais par*f*um sortait des tou*ff*es d'as*ph*odèle.

Plus désagréable encore est l'allitération ou la rime de deux syllabes qui se suivent.

Allitération.

Eh bien ! chère Azéma, le Ciel *p*arle *p*ar vous.
(Voltaire).

Assonance.

Et ces tristes chansons *sont* les plaintes funèbres.
(Magnard).

Qu'à son ambiti*on* *on*t immolé ses crimes.
(Corneille).

Hélas ! cette vertu, quoiqu'enf*in* *in*vincible. (Id.)
Mais aus*si* *si* l'on rectifie. (Boileau).

Et sur son brodequin ne *peut* *plus* se tenir.
(Boileau).

L'effet est moins choquant quand la consonnance se trouve non entre deux syllabes, mais entre deux mots qui se suivent.

Tel d'un bras *foudroyant* fond*ant* sur les rebelles.
(Voltaire).

Dans ses desseins toujours à mon pè*re* cont*raire*.
(Créib.)

Un défaut fréquent chez les poètes, c'est de faire se suivre des rimes masculines et des rimes féminines de même consonnance.

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma *voix*,
Souffrez *que* j'ose ici me flatter de leur *choix*
Et qu'à vos yeux Seigneur, je montre quelque *joie*,
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de *Troie*.
(Racine).

Cette répétition est choquante. même quand les vers sont tous masculins, et que les deux couples sont séparés par un couple féminin.

Suite de rimes : *affaire*, *assez*, *rare*. *trace éclaté*. *été*, dans Racine.

Enfin la rime de la fin du vers avec son hémistiche, de même avec l'hémistiche du vers suivant et celle d'une hémistiche d'un vers avec l'hémistiche d'un autre se trouvent dans les vers ci-après. Dans le premier cas il y a rime léonine.

Rime de deux hémistiches du même vers.

De Corneille *vieilli* sait consoler *Paris*
(Boil.).

Ses yeux, comme *effrayés*, n'osaient se *détourner*.
(Racine).

Je t'ai préféré même à ceux dont les *parents*
Ont jadis dans mon *camp* tenu les premiers *rangs*.
Corneille).

Rime de deux hémistiches de deux vers différents.

Je prodiguai mon *sang*. tout fit place à mes armes,
Je revins triomph*ant*. (Racine).

Embrassez, mes enfants, les genoux paternels,
D'un œil *compatissant*, regardez l'un et l'autre,
N'y voyez point mon *sang*, n'y voyez que le vôtre.
(La Motte).

Rime de la fin du vers avec l'hémistiche du vers suivant.

Enfin, las d'appeler le sommeil qui le *fuit*,
Pour écarter de *lui* ces images funèbres...
(Racine).

Dans le vers suivant il y a accumulation d'*e* muets.

Que je te le rendrais en la même monnaie.
(Mol.).

Vous le mieux révéler qu'il *ne me le révèle*.
(Com.).

Dans ceux-ci les accents se suivent immédiatement.

Puis chacun *courant prend* un bâton par le bout.
(La Font.)

Un porteur de huchet qui mal à propos sonne.
(Mol.).

Le sort l'a dit *on*, *mise* en ses sévères mains.

B. — DE L'EUPHONIE AU POINT DE VUE POÉTIQUE

Nous avons établi les lois naturelles de l'euphonie, nous devons étudier maintenant l'application de cette partie du rythme à la poésie.

Le plus souvent il y a concordance entre les deux ; mais quelquefois il y a discordance en ce sens que l'effet poétique à produire autorise une dérogation à la loi rythmique, d'où 1° *concordance* entre l'euphonie du rythme et celle de la pensée ou du sentiment, 2° *discordance* entre les deux et accommodation du premier au second.

a). — Concordance entre l'euphonie du rythme et la pensée.

En général, le rythme doit avoir une grande douceur, il devrait même toujours la posséder, si on l'envisageait isolément ; mais dans cette douceur il doit y avoir des degrés, et alors ces degrés doivent correspondre à ceux de la pensée.

C'est ainsi qu'une suite de vers à terminaison féminine donne en poésie une mollesse très grande et convient à certains sujets, et qu'au

contraire une série en rimes féminines leur communique une grande énergie.

Il en est de même en ce qui concerne la structure intérieure des vers ; lorsque le sujet exige qu'ils soient très doux, on accumule certaines voyelles, l'*a* par exemple.

L'*a*mour *a* pour mon *a*me un ch*a*rme s*a*ns p*a*reil.

Si, au contraire, on veut rendre un sentiment de tristesse et de compassion on doit répéter l'*i*.

Tout m'aff*i*ge et me n*u*it et cons*p*ire à me n*u*ire.

Le procédé ainsi porté à son extrême devient d'ailleurs de l'harmonie imitative.

Pour les sentiments tendres il suffira d'accumuler des sons très doux.

Au contraire, des sentiments énergiques, sans exiger la rudesse cacophonique, demanderont des consonnes plus accumulées, des voyelles moins ouvertes.

b). — Influence de la poésie sur le rythme par rupture de l'euphonie.

Parfois le sentiment et le rythme entrent en lutte. Il faut produire des effets très énergiques et l'euphonie du vers s'y refuse. Qui doit sortir vainqueur ? la pensée. Le rythme sera altéré ; par cela même, elle ressortira davantage. C'est surtout par l'emploi en latin des élisions, en français de certains hiatus permis par la versification classique, que cet effet peut être obtenu.

En latin, il n'y a pas d'hiatus ; on élide à la fin d'un mot, lorsque le suivant commence par une voyelle, non seulement une voyelle finale, mais une syllabe nasale tout entière. Cette élision est permise, mais si elle s'accumule avec d'autres, le rythme normal se trouve altéré, parce que l'élision opérée laisse toujours une trace d'hiatus. Hé bien ! cette altération sert précisément à produire certains effets poétiques, et est un instrument d'*onomatopée*.

Un vers célèbre a employé les élisions multiples à produire cet effet.

Monstr*um* horrend*um*, inform*e*, ingens, cui lumen ademptum.

Ces élisions expriment la difformité du monstre.

Ill*i* inter sese multa vi bra*ch*ia *tollunt*...
Cornuaque obnix*i* infigunt, et sanguine largo
Coll*a* armosque lavant. (V.)

Si le poète latin veut rendre l'effet plus puissant, il omet l'élision et crée le véritable hiatus.

Ter sunt conat*i* impo*n*ere Pelio *O*ssam....
Stant et junipe*ri* et castaneœ *h*irsutœ.

Ce double hiatus peint l'aspérité des baugues de châtaignes.

Dans le vers français l'élision ne se faisant que d'une voyelle muette ne peut avoir cet effet, mais il en est autrement de l'hiatus permis et aussi de l'hiatus défendu.

Voici les effets du premier ; on sait que les hiatus permis sont assez nombreux ; ils le sont d'abord quand le mot suivant commence par une *h* aspirée.

Des coursiers attentifs le crin *s'est hérissé*. (Rac.).
Après bien du travail le coche arrive *au haut*. (La Font.)
Le chardon *importun hérisse* nos guérets. (Boil.).

L'hiatus défendu devrait précisément être permis pour obtenir certains effets.

Il cri*a* au secours, il é*t*ait h*a*letant,
On entr*a* *on* le vit lev*é* *et* combattant ;
Une mai*n* ess*a*yait crisp*ée* *en* son étreinte
D'arrêter *son hoquet et* d'étouffer sa plainte.

Il en est de même des sons durs qui quelquefois conviennent particulièrement au sujet, ou de la succession de plusieurs accents ou des autres cas proscrits.

J'aime mieux les *voir morts* que couverts d'infamie (Cor.).
Le sang de vos *rois crie* et n'est *pas écouté*. (Rac.).

Ce procédé appelle l'attention.

Les longs *mugissements* font trembler le rivage.

Ce long mot ordinairement proscrit indique le bruit prolongé.

J'ai cru d'Europe en pleurs entendre gémir l'ombre. (Créb.

L'accumulation des doubles consonnes et des *r* indique la puissance.

Venir, voir, vaincre, abattre un ennemi vainqueur. . (Chénier).
Ce bruit qui parfois tombe, et parfois récommence.

Cette répétion de l'*r* indique la reprise du mouvement.

CHAPITRE XII

DE LA DIÉRÈSE

Nous avons recherché déjà dans divers chapitres de la versification actuelle les lois et les règles rythmiques, montré en quoi les unes diffèrent des autres et soumis les secondes au jugement des premières qui les ont édictées, mais qui l'ont fait souvent dans un temps et un milieu d'harmonie acoustique, d'état linguistique et d'esthétique déjà disparus et qui ne peuvent aujourd'hui dans bien des cas que les désavouer, les abroger. La règle devenue mécanique a souvent obscurci la loi, l'a fait perdre entièrement de vue, et le poète qui la suit servilement ne s'adapte plus au besoin rythmique réel, il n'est plus compris par l'oreille, et se retranche derrière des principes rythmiques, justes autrefois, mais devenus artificiels et descendus au rang de simples survivances. La diminution du goût du grand public pour les vers, surtout pour la poésie lyrique, tient peut-être beaucoup à cette fausse évolution, ou plutôt à ce défaut d'évolution, à cette stagnation du rythme.

Un des exemples les plus fréquents de cet état s'observe dans la diérèse Chacun sait que certaines diphthongues en français se composent tour à tour de toutes les voyelles précédées soit d'un *i*, soit d'un *u* ou d'un *ou*, et que les sons des deux voyelles composantes se fondent ensemble de manière à être prononcées par une seule émission de voix.

On obtient ainsi : *ia, ie, io, iu, iou*, et *ùa, ùe, ùi, ùo*, enfin, *oua, oue, oui, ouo*. Les mots qui renferment ces diphthongues sont nombreux, mais dans le langage ordinaire il n'y a aucun doute sur leur prononciation, les deux phonèmes ne sont jamais séparés. On prononce : *milliard* et non pas *milli-ard*, *fier* et non pas *fi-er*, *adoration* et non pas *adorati-on*, *lieu* et non *li-eu*, *vertueux* et non *vertu-eux*, *fruit* et non *fru-it*. Même dans le langage soutenu, le langage oratoire, la prononciation ne diffère pas ; agir autrement serait encourir un certain ridicule, un renom de pédantisme, sans atteindre même la correction qui est contraire à ce procédé.

Une seule exception est faite par une saine phonétique. Lorsque la syllabe est précédée d'un *r* ou d'un *l* suivant une autre consonne, les deux voyelles se détachent nécessairement l'une de l'autre. On ne prononcera pas : *cruel* en une seule syllabe, mais toujours en deux. On le fera dans le langage le plus familier, parce qu'il y a à cela une nécessité qui s'impose.

Cette absence d'exception, cette fixité, n'existe pas partout ailleurs dans la langue française, elle est ici d'autant plus remarquable. Quand il s'agit du plus ou moins de sonorité de l'*e* muet, nous verrons que notre langue a une grande élasticité, laquelle peut d'ailleurs être comptée au nombre de ses richesses. Le langage tout-à-fait familier, surtout le langage populaire, supprime presque tous les *e* muets, ce qui lui donne un caractère d'une certaine dureté, l'air ne circule plus autour de la syllabe accentuée, des heurts se produisent, la souplesse disparaît. Si le langage devient plus soutenu, dans le parler mondain, on voit réapparaître une partie des *e* muets effacés, pas tous cependant car la diction deviendrait trop solennelle et quelque peu pédantesque. Dans le discours oratoire, ce reproche n'est plus à craindre, la phrase doit y être plus développée, de nouveaux *e* muets se sonorisent, ils donnent d'ailleurs à l'orateur le temps de se recueillir, de reposer son souffle, d'attaquer une nouvelle idée par la partie accentuée du mot qui va suivre. Cependant ils ne sont pas tous gardés, le choix dépend des besoins de la pensée. C'est au théâtre où il faut un certain grossissement aussi bien acoustique qu'optique, que l'*e* muet apparaît de plus en plus ; et enfin dans le langage le plus affiné, celui de la poésie, il ressort tout-à-fait, se prononçant toujours, ailleurs qu'à la pause, et à moins d'élision. Sa prononciation donne au vers un degré plus grand de distinction, quelquefois aux dépens du naturel, mais les lois du langage ne sont cependant pas transgressées, car l'*e* muet a une sonorité certaine et il est permis de la faire apparaître au moyen de certains réactifs.

Il n'en est pas de même des diphthongues françaises. Jamais, sauf l'exception ci-dessus indiquée, elles ne séparent leurs éléments dans la prononciation. Jamais elles ne sont en diérèse, mais toujours en union, en synérèse. Elles se prononcent d'un seul trait.

La scansion du vers français ne semble pas pouvoir être contraire à celle du langage. On devrait, par conséquent, ne jamais admettre la diérèse, ne jamais dire *li-on*, *di-amant*, *vi-olence*, *secou-er*, ni surtout *admirati-on*.

Cela est si vrai que celui qui compose des vers les premières fois accuse une tendance qu'il a de la peine à vaincre, à faire partout la synérèse, au lieu de la diérèse, et il scande le vers comme la prose, ne pouvant admettre que la prosodie soit en contradiction avec le langage. C'est le défaut habituel de tous ces essais, la nature y triomphe de la règle imposée.

Eh bien, en effet, la règle est ici contraire au rythme naturel de notre langue : elle exige presque toujours que nous prononcions dans le vers autrement que dans la prose et d'une manière inverse. En prose nous disons : le *lion*, en vers, le *li-on* : en prose l'*ambition*, en vers, l'*ambiti-on*. Pourquoi ce désaccord ?

Est-il justifié?

Quelles que soient les causes historiques, dès que ces causes ont disparu, l'effet doit cesser, parce que le rythme doit s'adapter constamment à l'impression. Nous ne rimons pas pour être entendu de nos ancêtres ; nous ne faisons pas la diérèse pour être mieux compris par eux.

Les meilleures raisons historiques ne peuvent donc valoir.

Elles le peuvent d'autant moins, qu'elles exigent de nous, non pas un renversement complet de notre habitude de prononciation, ce qui, à tout prendre, serait plutôt facile. Lorsqu'il serait bien entendu que, tandis qu'en prose on réunit toujours les sons des deux voyelles de la diphthongue, qu'en poésie on les séparera toujours, cet ordre deviendrait, grâce à l'habitude, commode à exécuter, peut-être même se formerait-on une sensation acoustique et phonétique double, admettant ici ce qu'on rejette là, mais régulièrement, comme on change alternativement de manière d'être dans des milieux différents. Mais il n'en est pas ainsi. Tantôt on nous commande de suivre l'instinct naturel qui est de prononcer dans les vers comme dans la prose ; tantôt on nous le défend. On fait à ce sujet des distinctions, des sous-distinctions ; on entasse les exceptions empiriques sur les exceptions, sans même, pour ceux qui n'ont pas la connaissance du latin, qu'il y ait de fil conducteur qui puisse les guider. De telle sorte que celui qui n'a pas une grande habitude de versifier peut s'y tromper à tout instant, qu'il devient comme éperdu, et qu'il doit corriger, ce qui est souvent mauvais, le vers d'une belle venue dicté par l'inspiration.

Ce qui est singulier, c'est que le vers français est le seul qui possède ce tourment de la synérèse et de la diérèse ; non seulement le vers germanique, allemand ou anglais en est exempt, mais dans les langues issues, comme la nôtre, du latin, dans les autres langues romanes, il

y a unité de système, on prononce la diphthongue de la même manière en vers et en prose ce qui est conforme à la nature, et ce qui rend injustifiables les règles du vers français.

Quelle est donc l'origine de cette règle ? Comment se fait-il que le rythme sépare ce que le langage a uni ?

Il y a là une survivance, et ce sont les survivances qui encombrent et vicient aussi bien le monde esthétique et rythmique que le monde social.

Toute idée a eu sa raison d'être, et lorsqu'elle a dominé, d'abord sa légitimité ; tant qu'elle accomplit sa fonction, elle doit être conservée ; mais elle doit être éliminée lorsqu'elle ne la remplit plus et ne peut plus la remplir, lorsqu'elle devient en désaccord avec le besoin.

La règle de la diérèse dans certains cas, celle de la synérèse dans certains autres, ont eu leur cause, à cette époque, il n'y avait pas, comme aujourd'hui, de désaccord entre le rythme et le langage sur ce point, entre le vers et la prose. Toutes les fois que le vers voulait la diérèse, c'était parce que la prose la voulait aussi dans la prononciation ; lorsque le vers voulait la synérèse, c'était pour se conformer la prose. Alors nulle difficulté pour le poète, il n'avait qu'à suivre l'instinct naturel, il versifiait comme il parlait, et n'était pas obligé de se *dédoubler*.

La règle la plus générale était la diérèse, ou plus exactement, il y avait deux règles générales faciles à comprendre.

Lorsque l'*i*, l'*u*, l'*ou* commençant la diphthongue existaient déjà dans le mot latin dont le mot français était dérivé, il se prononçait distinctement de l'autre voyelle.

Par exemple, le mot *viande* dérive du latin *vivenda* : le second *v* est tombé, et ainsi l'*i* s'est approché de l'*a*, mais la prononciation continuait à les distinguer. On prononçait *vi-ande* et il n'était pas difficile pour le poète de scander ainsi, puisqu'il ne faisait que suivre la prononciation familière. Nous choisissons cet exemple, précisément parce que le mot *viande* est devenu de nos jours d'une seule syllabe, par une déviation que nous étudierons bientôt.

De même, le mot *lion* vient du latin *leo*, l'*e* s'est transformé en *i* ; mais la prononciation des deux voyelles restait distincte, on n'avait donc pas de peine à scander comme on prononçait : *li-on*.

La grande famille des mots abstraits en *ion* suivait la même règle ou plutôt la même loi : *passi-on*, après le latin *passi-o* : *admirati-on* après le latin *admirati-o*.

Le mot *fuir* vient du latin *fugere* ; après la chute du *g*, les deux voyelles se sont rapprochées, mais elles restaient distinctes, on scandait donc, comme on prononçait, *fu-ir* ; c'était en vertu de la même loi, aujourd'hui on scande *fuir* en une seule syllabe, par une déviation.

Le mot *duel* se prononçait en deux syllabes comme venant de *duellum* De même le mot *di-able* de *di-abolus*. En un mot, la règle était générale ; les mots qui avaient déjà les deux voyelles en latin les distinguaient aussi bien dans la prononciation que dans le rythme.

Y avait-il à cette loi de persistance des exceptions ? Nous ne le pensons pas. Elle était générale, elle n'avait pas subi les altérations qui plus tard l'ont atteinte.

La seconde règle ou la seconde loi parallèle était que dans les mots où l'*i*, l'*u*, l'*ou*, initials n'existaient pas en latin, il fallait faire la réunion, la synérèse, aussi bien dans la prononciation de la prose que dans celle des vers.

Comment donc l'*i*, l'*u*, l'*ou*, qui n'existaient pas en latin, s'étaient-ils introduits en français dans certains mots et dans leur prononciation, et pourquoi se confondaient-ils alors avec la voyelle suivante, au lieu de s'en détacher ? Comment l'instinct distinguait-il ces deux cas ?

L'introduction d'un *i*, d'un *u*, initials et surnuméraires, n'est pas spéciale au français, mais existe aussi dans les langues congénères, l'italien et l'espagnol ; elle résulte de la *loi de compensation*. La désinence des mots s'est abrégée en passant du latin aux langues romanes, et comme le mot doit retrouver dans une syllabe ce qu'il perd dans l'autre, en vertu précisément de cette loi de compensation, la syllabe ultième se raccourcissant, la pénultième s'allonge d'autant, elle se dichotomise, se diphthongue, c'est-à-dire qu'elle dédouble le son de sa voyelle ; l'*o* devient *uo*, l'*e* devient *ie* ; en italien, par exemple, *bonus* devient *buono* ; *cœlum*, *cielo* ; *pede*, *pie* ; *opere*, *uopo* ; de même, en espagnol *bueno* dérive de *bono*. Le français fait subir la même transformation ; *pede* produit *pied* ; *celo*, *ciel* ; *tepido*, *tiède* ; *cera*, *cierge* ; *fero*, *fier* ; *sede*, *siège*. Dans tous ces cas, l'*i*, l'*u*, survenus ne sont pas syllabiques.

Pourquoi ? Parce que, non seulement originairement ils n'existaient pas, et par conséquent ne formaient pas syllabe, mais aussi l'*i*, par exemple, n'est que le mouillement de la consonne qui précède, ou plus exactement, la bifurcation de la voyelle qui suit. C'est cette voyelle qui se développe, se scinde en deux, se dédouble, se crée une semi-voyelle semblable à elle-même. Au lieu de *ie*, *oüe*, il faudrait écrire

plus logiquement *ye*, *we*, où l'on voit qu'il n'y a, en réalité, qu'une seule voyelle, appuyée sur une semi-voyelle correspondante, et qu'il n'y a jamais eu la concurrence de deux voyelles indépendantes. Il eut été contre toute logique de séparer ensuite ces deux sons, de tout temps inséparables depuis l'apparition du dernier né, lorsque toute l'évolution du langage penchait vers la synérèse. Le désaccord eût alors été trop profond, et la versification malgré ses subtilités ne pouvait aller aussi loin.

Pas plus à cette règle qu'à la précédente aucune exception n'était faite. Bien plus, on la poussait à des conséquences extrêmes qui maintenant paraîtraient bien choquantes, et où pourtant étymologiquement on aurait pu hésiter. C'est ainsi que dans les noms et adjectifs en *ier* et en *ière* qui dérivent du latin en *arius* et en *aria* et où par conséquent l'*i* n'apparaissait pas au moins dans la même syllabe, il y avait diphthongue et synérèse. Il en est de même actuellement, mais on fait exception pour le cas où *ie* est précédé des groupes consonnantiques composés d'une consonne suivie de *l* ou de *r*, parce que la phonétique fait obstacle. Comment prononcer les syllabes dans *meurtrier*, par exemple, et dans *sanglier*, *trier* et *plier* d'une seule émission de voix. Les anciens poètes ne s'arrêtaient pas devant ce scrupule euphonique : d'ailleurs, ils écrivaient *sangler*, *meurtrer*, et l'*i*, n'est apparu que d'une façon hystérogène. De là ce vers de la chanson de Roland : *Puis sont montés sur leurs corans d'estriers*, et celui-ci d'Alexandre : *De plaine terre saute ne s'y prit à estrier* ; et plus tard celui de Rotrou : *Et le même bouclier met ma tête à couvert* : il en était de même de la rime féminine en *rière*, *rième* : *quatrième*, *chambrière*, etc., il n'y avait qu'une seule syllabe.

Par un motif contraire, dans la terminaison des verbes en *ions* et *iez*, il y eut d'abord deux syllabes à cause de la dérivation du latin ; *ebamus*, *ebatis*, où se trouve l'*e* qui a produit l'*i*, puis l'usage très grand de ces désinences avait créé la synérèse et la synérèse persistait, ce qu'il faut remarquer ici même, dans les verbes en *liez* et *riez* précédés d'une autre consonne, par exemple *montriez*, *sembliez*.

Témoin ce décasyllabe de Marot :

Vous le prendriez, malgré tous ses gendarmes.

Le rythme actuel fait exception, au contraire, pour les désinences où l'*i* est précédé de deux consonnes dont la seconde est un *r* ou un *l* :

en-trions, *voud-rions* ; l'ancien français ne la faisait même pas. Il était donc parfaitement logique : le rythme du vers y reproduisait exactement la *prononciation de la prose*.

La première loi, celle de la diérèse, toutes les fois que l'*i*, l'*u*, l'*ou* existaient déjà en latin, soit eux-mêmes, soit par un *e* ou une autre voyelle dont ils sont dérivés, était donc sans exception.

Mais on ne doit pas exagérer cette règle. Il fallait pour son application que l'*i*, l'*u*, l'*ou* ou son représentant, existassent déjà en latin dans la même syllabe que la seconde voyelle ou dans une syllabe précédente La loi ne s'appliquait plus dans le cas inverse, celui où l'*i*, par exemple, venait d'une syllabe suivante. C'est ce qui avait lieu dans les terminaisons précitées, en *arius*, devenues *ier*.

Il en était de même dans les mots *huile* de *oleum*, *huis* de *ostium*, *puits* de *puteum*, *juin* de *junius*.

Franchissons maintenant d'un seul coup la distance qui nous sépare chronologiquement d'un pareil état.

Les différences se sont totalement comblées dans le parler ordinaire. Aujourd'hui, qu'il s'agisse d'un mot qui possédait déjà l'*i* ou l'*u* en latin, ou d'un autre dans lequel cet *i* ou cet *u* s'est introduit d'un manière hystérogène par suite de la loi de compensation, nous n'en faisons aucune différence dans la sensation actuelle du langage ; nous disons aussi bien *pieux* que *pieu* et *pieu* que *pieux* en une seule syllabe, sans nous soucier de l'étymologie, et aussi bien *secouer* que *fouet* ; ce n'est que dans les vers qu'on prononce *pieu*, mais *pi-eux*, *fouet*, mais *secou-er*. On est arrivé à l'uniformité dans la prose, on y fait toujours la synérèse, jamais la diérèse, si ce n'est dans le cas où la diphthongue est précédée d'un groupe consonnantique où se trouve *l* ou *r*, *sangli-er*, *ouvri-er*.

Il semble que l'évolution du vers aurait dû suivre celle de la prose, et aboutir à la même terminaison, de sorte qu'aujourd'hui il n'y aurait plus sur ce point de *question rythmique*, mais que les deux voyelles ne devraient faire qu'une émission. Il n'en est rien.

Le *vers n'a pas suivi la prose ;* elle a conservé les *deux principes antiques*, qui se sont pourtant fondus ensemble, elle les maintient en leur état archaïque, de sorte que le *rythme, qui doit reposer sur une sensation vivante, ne repose en réalité que* sur une science d'antiquaire.

Cependant jusqu'à un certain point, quoiqu'il ne soit pas arrivé à cette dernière étape, le vers a suivi, quoique en retard, cette évolution. Il faut d'abord noter que soit dans la prose, soit dans le vers, aucune ou

presque aucune dérogation, sauf celle notée pour les désinences en *trier*, *plier*, n'a eu lieu à la règle de la synérèse dans les mots où l'*i* n'existait pas en latin ; mais, au contraire, pour la règle de la diérèse et quant aux autres, des dérogations assez nombreuses eurent lieu peu à peu dans la prose jusqu'à ce qu'on parvint à sa suppression définitive ; ces dérogations ont été suivies par la versification et il est très intéressant de les observer.

Lorsqu'un mot devenait tout à fait usuel, la prononciation avait une tendance naturelle à l'abréger, et par conséquent, à convertir la diérèse en synérèse, de telle sorte que, parmi les mots qui en latin possédaient un *i*, beaucoup, malgré la règle, ne conservaient pas à cette voyelle une prononciation isolée. Or, parmi les mots les plus usuels, apparurent au premier rang les monosyllabes, parce qu'ils étaient plus concrets, tandis que les polysyllabes formaient des mots abstraits. D'où à la fois les mots très usuels et les monosyllabes tendirent à tomber en synérèse. Il y a lieu d'étudier sur quelques exemples cette chute successive.

Le mot *Diable*, comme en latin, était autrefois de trois syllabes, on l'écrivait d'ailleurs souvent *déable* ; ce n'est qu'au XVe siècle qu'on hésite dans la versification entre la synérèse et la diérèse et qu'on incline à compter deux syllabes. Au XVIIe siècle et depuis, la synérèse l'a emporté. Ce qui est curieux, c'est que dans l'adjectif *diabolique* on compte encore souvent deux syllabes à *ia*. C'est qu'alors le mot est polysyllabique et qu'il se trouve beaucoup moins usité. Il est inconnu des paysans, qui emploient très fréquemment le mot *diable*. Celui-ci leur est devenu tout-à-fait familier, ils l'évoquent à chaque instant, ils ont sans le savoir travaillé à la synérèse. Elle est devenue tellement énergique qu'elle a passé de la prose au vers. Il en est ainsi du mot *diacre* ; par suite de la même familiarité avec les idées religieuses, il a acquis peu à peu une syllabe de moins

De même, le mot *biais* formait deux syllabes ; mais sous l'influence d'une prononciation rapide et de sa brièveté, il devint, après des oscillations, définitivement un monosyllabe, mais il ne l'était pas encore au XVIe siècle, où on le trouve compté des deux façons, tandis que *niais*, qui semble formé sur le même modèle, est resté dissyllabique.

L'étymologie du mot *lierre* est connue, l'article se trouve repété deux fois quand on dit *le l'ierre*, dérivé de *hedera* ; l'*i* existait donc en latin sous la forme *e* ; les deux voyelles se sont rapprochées après la chute du *d*, elles devaient rester encore distinctes ; c'est ce qu'elles ont fait

d'abord, même encore au XVIe siècle : mais le mot est si court qu'il a fallu le renforcer par un double article : les deux voyelles ont dû se serrer fortement et se confondre, quoique ce vocable ne soit pas d'un emploi continuel.

Dans un sens contraire, *hier* était d'abord d'une seule syllabe ; au XIVe siècle il apparaît quelquefois frappé de diérèse, c'est qu'il est si bref qu'on sent le besoin de le développer ; aujourd'hui il est devenu un dissyllabe, tandis que dans *avant hier*, mot plus long, il est resté un monosyllabe.

Les adjectifs terminés en *ien* dérivent des latins en *ianus* et, par conséquent, on devrait compter deux syllabes, c'est ce qui a lieu. Mais il est fait exception pour deux mots très usités, d'abord pour celui de *chrétien*, où la diérèse existait d'abord, mais où la synérèse s'est introduite depuis Marot. Il en est de même des mots *ancien* et *gardien*. Ces contractions ne sont pas le résultat de règles précises, mais de tendances.

Il en est ainsi encore de *moelle*, dérivé de *medulla* où il y avait d'abord diérèse.

La même observation doit se faire sur le mot *fouet*, autrefois de deux syllabes jusqu'au XVIIe siècle.

Le mot *oui*, dérivé de *oïl*, devait être et était de deux syllabes ; il l'est demeuré longtemps, mais c'est à la fois un mot très court et d'un grand usage, aussi est-il devenu monosyllabique.

La même évolution pour l'un de ces motifs s'est accomplie dans le mot *écuelle* de *scutella*.

De même *fuir*, *fui*, était autrefois de deux syllabes comme dérivant de *fugere* ; mais sa brièveté, son grand usage lui ont imprimé fatalement une prononciation rapide depuis le XVIIe ; cependant il s'agissait alors de *fuir* à l'infinitif et au participe, car aux autres temps on a toujours réuni les deux voyelles : *Je fuis*, *je fuirai*. Dans le premier cas, on ne comprend guère la différence, on peut dire cependant que *je fuis* est plus concret qu'un infinitif, plus usuel, et se prononce plus rapidement encore. De même, *fuite* n'a toujours eu qu'une seule syllabe. Il y a là une violation de la règle de l'*i* latin, qui ne peut s'expliquer que par une évolution dont on ne retrouve pas toutes les traces.

Juif a suivi une évolution analogue ; ce mot était *judeus*, autrefois de deux syllabes, mais il est devenu un monosyllabe au XVe siècle, c'est qu'il était extrêmement usuel.

Si l'on ne retrouve pas dans toutes les exceptions les étapes de l'évo-

lution accomplie. on peut voir par ces exemples ce qu'elle a été partout. C'est certainement à la suite d'un usage très fréquent, par exemple, que *bréviaire* est parvenu à faire la synérèse.

C'est aussi par le motif de la grande fréquence d'emploi que dans presque toutes les terminaisons des verbes, *ie*, *ue*, ne forment qu'une seule syllabe.

D'autre part, l'évolution a introduit, au contraire, en faveur de la diérèse, la règle que *ie*, *ua*, etc., précédés d'une consonne plus *l*, d'une consonne plus *r*, deviennent des dissyllabes ; ici l'euphonie, un facteur tout différent, l'a emporté.

Certaines exceptions s'expliquent difficilement ; par exemple, les mots en *ien*, dérivés du latin en *ianus*, doivent faire et font la diérèse d'après le principe par nous énoncé. Pourquoi alors admet-on, au contraire, la synérèse dans *comédienne*, *athénien*, *persienne*, *gardien*, *Prussien*, *Autrichien*, *Amiens*, *plébéien*, *faubourien*, *chrétien* ? Mais il il faut noter d'abord que la question pour les six premiers mots est douteuse, que, comme nous l'avons vu, *ancien* et *chrétien* ont longtemps séparé les deux voyelles. Les deux noms de peuples ci-dessus ne dérivent pas d'originaux latins et ne sont formés que par analogie il en est de même du mot *faubourien*. D'ailleurs, *comédien* fait la diérèse, et c'est bien arbitrairement s'il en est autrement au féminin ; la synérèse de *plébéien* reste seule inexplicable.

Ce qui peut surprendre, c'est que le mot *poète* ait fait d'abord la synérèse, quoique les deux voyelles existassent d'abord en latin ; cependant le fait est certain.

Le mot *ouest* est, à bon droit, monosyllabique, sans qu'il y ait d'exception véritable ; l'*ou* n'est que la reproduction du *w* germanique, lequel n'est qu'une semi-voyelle. Il en est de même de *Suède*, quoi qu'il y ait eu oscillation, et de *piano*. Il fallait suivre dans les mots la syllabisation étrangère.

Le monosyllabisme envahissant a menacé même le mot *duel* que Victor Hugo a mis en synérèse, mais on a fait retour au dissyllabisme naturel. Il en est de même du mot *Juan* que l'espagnol nous avait livré monosyllabique. Le mot *suicide*, pourtant d'origine latine bien claire, a oscillé aussi entre les deux. Sans doute, l'explication historique reste difficile pour certains mots ; mais en poussant plus loin les recherches, on parvient toujours à retrouver à l'origine l'application du principe auquel on n'a dérogé que peu à peu par voie d'exceptions, et ces exceptions sont nées de l'usage extrêmement fréquent qui a abrégé la prononciation.

Il existe à ce sujet encore quelques cas fort curieux que nous n'avons point passés en revue. Nous nous contenterons de citer le monosyllabisme de certains mots qui sembleraient devoir être dissyllabiques d'après la règle : *rouet, couette, suivre, appui, bruit, liard, diantre, fiole, pioche, piaffe, pion, miette, mioche, poèle.* Le mot *liard,* par exemple, a subi beaucoup de fluctuations ; il dérive de l'ancien français *liard,* blanc, lequel provient de *lié, laetum* ; l'équivalent de l'*i* existait donc déjà en latin ; aussi fit-on d'abord *liard* de deux syllabes ; c'était la prononciation du temps de Marot ; puis ce substantif si usuel se contracte, mais l'oscillation n'est pas terminée, et Victor Hugo l'a scandé en deux syllabes.

Le mot *pion*, venu de *pedonem, pe-on,* devrait aussi se scander en deux syllabes ; la contraction résulte de l'extrême brièveté du mot.

Autrefois, *mi-ette* était de deux syllabes ; il s'est contracté en une pour le même motif.

Il en est de même de *pi-oche, mi oche, po èle,* qui étaient de plusieurs syllabes en vieux français.

Le mot *bruit,* remarquable avec son monosyllabisme actuel, malgré le groupe initial *br*, l'a acquis dans le cours de l'évolution. C'est par diacritisme que le verbe *bruire* distingue, au contraire, et écarte les deux voyelles, conformément à l'étymologie.

Dans la plupart des cas, il reste une oscillation ; c'est ainsi que le mot *assiette*, quoique maintenant faisant la synérèse contre la loi primitive, fait encore quelquefois diérèse chez des modernes, par exemple, chez Augier. Des poètes emploient pour un même mot, tantôt la synérèse, tantôt la diérèse, suivant les besoins du moment ; c'est ce qui est arrivé fréquemment à Victor Hugo. Enfin, quelques-uns innovent et on les suit, ils se conforment au langage ordinaire qui les a entraînés, et ils entraînent à leur tour. C'est ainsi qu'ils amènent les plus graves et inattendues dérogations, surtout en ce qui concerne les mots savants et polysyllabiques qui devraient plus que tous les autres conserver la diérèse. Par exemple, Augier a fait *véniel* de deux syllabes seulement et de Musset avait fait la synérèse pour *matériel.* On admet même à cet égard une distinction qui est à noter. Tandis que la diérèse persiste dans les genres de poésie graves, la synérèse s'accomplit dans ceux de poésie plus familière. Ce n'est qu'une étape, mais elle ne doit point passer inaperçue. Tout dépend souvent du caprice des poètes, pourvu qu'ils soient célèbres. Contre toute étymologie, le mot *circuit* se scande maintenant avec synérèse, comme il se prononce. Il en est de même de

jésuite, pituite, fortuit, fortuite. Il en est de même aussi, comme nous l'avons vu, de *suicide*

Nous ne poursuivrons pas davantage l'explication des exceptions et l'étude de l'évolution. On voit que la persistance des deux lois a été grande, qu'elles se sont cependant en chemin chargées de nombreuses exceptions qui ne peuvent former aucune règle, mais seulement qu'aujourd'hui l'oscillation dure encore pour beaucoup de mots entre la synérèse et la diérèse. Cependant, fait remarquable, l'évolution ne penche que du côté de la synérèse ; aucune conversion ou presque aucune n'a lieu de celui de la diérèse, et cela se conçoit, puisque la prononciation ordinaire a adopté la règle générale de la contraction.

Cette synérèse s'est encore accrue du fait des mots français dérivés d'autres mots français. où l'*i*, par exemple, formait déjà une diphthongue avec une syllabe précédente, entre autres, *balayer* venu de *balai*, *égayer* de *gai*, *essayer* de *essai*, *monnayer* de *monnaie*, et où, par conséquent, il n'a pu influer sur l'*e* suivant, mais s'est simplement converti en semi-voyelle.

Tout converge donc vers la synérèse dans la scansion. Nous avons successivement décrit l'état antique, l'état actuel et les différentes étapes. Quant à la prononciation dans la prose, l'évolution plus hâtive s'est complètement accomplie, il n'y a plus de diérèse.

Aussi dans les cas où la diérèse a persisté dans la scansion, et ils sont nombreux, l'oreille est-elle vivement choquée. Il résulte même de cette scansion un certain ridicule ou une ironie voulue, comme dans ces vers cités dans ce sens :

Considérati-on, considérati-on,
Ma seule passi-on, ma seule passi-on.

Aussi certains poètes ont ils essayé de l'éviter et de s'octroyer à eux-mêmes une commodité rythmique, en faisant à leur gré la synérèse ou la diérèse dans le même cas, par exemple dans ces vers de Barbier :

Et sous un faux semblant de civilisa-tion
Si l'univers entier subit leur acti-on.

Mais c'est se jouer à la fois du lecteur et du rythme.

Cependant certains métriciens, au défi de la logique, ont proposé sérieusement de laisser la synérèse et la diérèse s'employer *ad libitum*, admettant l'une ou l'autre suivant les besoins de l'emploi. Ce serait substituer le rythme fluide au rythme solidifié, ce qui d'ailleurs serait

parfaitement juste si c'était pour une raison euphonique que la distinction s'était établie. Mais il n'en est pas ainsi; c'était pour une raison linguistique. Il ne s'agit pas du rythme, mais aussi du langage et de la prononciation, et une telle licence, outre qu'elle est anarchique, confond un point de vue tout conventionnel avec une autre naturel et essentiel.

Lorsque, comme dans les deux premiers vers précités, il y a une accumulation de diérèses contraire à la prononciation usuelle, l'étonnement s'accroît, et en même temps, l'effet désagréable à l'oreille ; mais cela n'est pas nécessaire, et il y a des cas où la diérèse détruit l'impression qui viendrait du rythme naturel du langage et même de la vertu accidentelle des mots.

Le mot *lion*, par exemple, dans sa prononciation ordinaire, donne bien une impression de la force précisément par la synérèse, par son monosyllabisme massif et puissant, c'est, sans doute, l'effet du hasard, ce n'est le résultat d'aucune onomatopée, puisque son prédécesseur *leo* n'a pas le même aspect. Mais c'est un accident dont le poète peut profiter. *Li on* en deux syllabes n'a pas le même effet. Il est vrai que Victor Hugo a dit, dans *Hernani :*

Vous êtes *mon li-on superbe et généreux.*

Ce qui est un très beau vers.

Mais cette beauté se trouve diminuée par la prononciation en deux syllabes qui en tempère trop l'énergie.

Il est vrai que le poète y a mis une compensation par la nasale sonore du mot *mon*, de sorte que ce mot fait écho à la sonorité de la finale de *lion* ce qui relève de l'affaiblissement causé par la diérèse.

Il est vrai aussi que si *lion* avait dû atteindre la synérèse, et s'y arrêter, une loi rythmique eût été violée en le faisant précéder immédiatement de *mon*, car la séquence de deux syllabes de même son est désagréable, et c'est précisément la diérèse de *lion* qui a permis de placer *mon* auparavant. Mais le poète eût pu remplacer *mon* par un autre mot.

Quoi qu'il en soit, la scansion *li on* affaiblit la force naturelle de ce vocable. Il en est de même dans bien des cas. Mais le ridicule est d'un effet bien pire. Avisez-vous dans la conversation d'assurer quelqu'un de votre considérati-on, et il pensera que vous voulez vous moquer de lui.

Que faut-il donc faire?

Il faut résolument détruire ce désaccord entre la *prononciation* et la *scansion*. C'est la prononciation qui doit l'emporter, celle de la prose, celle qui est naturelle. L'autre est devenue une *pure abtraction*, une *manie d'antiquaire* au moyen de laquelle on réussit à vivre complètement dans un autre âge, oubliant ce qui est autour de soi. L'oreille, *ce juge en dernier ressort*, proteste et condamne. Il faut revenir à la nature.

D'ailleurs, l'évolution y a fait retour en partie, il ne s'agit plus que de lui donner un mouvement plus rapide, de la terminer d'un coup. Presque toutes les exceptions qui font de ce côté la difficulté de la prosodie française se sont produites dans le sens de la synérèse, il n'y a qu'à les étendre, à les généraliser.

Il vaudrait mieux revenir à l'état primitif que de rester dans le *statu quo* illogique et anti-harmonique où nous sommes. En effet, en thèse, deux partis se présentent : effacer les exceptions, revenir à l'application des deux lois pures : diérèse pour tous les mots où l'*i*, l'*u*, l'*ou* existaient déjà en latin, synérèse pour tous les autres ; ce serait mauvais, mais logique ; ou bien s'apercevoir de la disparition réelle de ces deux lois dans la prononciation et déclarer que cette disparition a dû s'étendre au vers. C'est ce dernier parti qu'il faut prendre, car on ne ressuscite pas ce qui est mort, on fait seulement grandir ce qui est vivant.

Mais c'est ici que se marque bien l'antagonisme entre la *loi* et la *règle*. La loi de la diérèse a dû périr depuis longtemps ; jamais, en parlant, on ne songe à l'appliquer ; elle a eu sa raison d'être, elle ne l'a plus ; une fusion s'est faite entre le cas qui l'appelait et le cas contraire, au profit du dernier. Mais la loi *fluide* avait fondé des *règles solides*, cristalisées ; ces règles, chassées de la prose par la parole vivante, se sont conservées dans le vers écrit, plus éloigné du mouvement. Elles s'y maintiennent et résistent, effets désormais sans causes ou dont les causes ont péri et ne peuvent plus vivifier. La science didactique les préserve, les poètes inconscients de la poétique les conservent, c'est un moule traditionnel auquel ils se sont habitués. C'est en même temps une sorte d'élégance, d'aristocratie de langage dont on ne peut plus se départir, le langage des dieux, c'est-à-dire le langage différent de celui des hommes, même dans sa prononciation. Aussi les plus audacieux se sont-ils docilement rangés sous l'empire de la règle devenue fausse, qu'ils savent fausse, mais qu'ils croient respectable, comme toutes les survivances, comme toutes les erreurs ayant eu de la durée. Pourquoi, disent-ils, ne pas s'accommoder à ce

que les siècles ont institué, car ils ne l'auraient pas fait sans une raison, au moins secrète ?

Sans doute, les siècles ont fait cette règle, non seulement pour une raison secrète, mais pour une raison patente, en outre, très juste ; mais ce qui est juste à une époque ne l'est plus à une autre ; la règle, tant qu'elle traduit une loi naturelle et l'impose, est bonne ; elle ne l'est plus si derrière elle une autre loi a détruit et remplacé la première.

Aucun motif *intrinsèque* valable ne peut donc s'opposer définitivement à l'*universalisation* de la *diérèse* dans la scansion poétique. Dès ce jour, non seulement le versificateur n'aura plus à vaincre un obstacle inutile, ce qui est le petit côté de la question, mais l'harmonie, le naturel du vers ne seront plus détruits par une scansion qui, par la surprise qu'elle cause, produit une sorte de ridicule. Il en résulte un froid, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui glace les effets produits par l'inspiration communiquée et force à reporter l'attention sur les artifices de la métrique.

Il ne reste, en faveur de l'état actuel, qu'un seul argument en apparence raisonnable, qui vient au secours de la routine. C'est celui-ci, Il ne s'agit pas seulement du présent et de l'avenir, dit-on, mais aussi du passé. Comment, si la scansion est changée, pourait-on scander les vers anciens, non seulement ceux des poètes antérieurs, mais aussi ceux des poètes contemporains, où la diérèse est observée ? Que deviendront les anciens vers, même ceux du XIXe siècle, en présence de la scansion du XXe ? Auront-ils donc une syllabe de moins ? Nous comprenons que, pour satisfaire une théorie, même la plus naturelle et la plus raisonnable, on ne puisse faire abstraction des vers les plus beaux qui se sont produits sous l'empire de la théorie ancienne et les déformer. Il y a là un obstacle rétrospectif capable d'arrêter les plus hardis penseurs ou les plus consciencieux métriciens. Mais n'est-il pas possible de concilier la métrique actuelle et formaliste avec celle de l'avenir rejettant les règles empiriques et ne reconnaissant que les règles naturelles ?

On pourrait et, par conséquent, on devrait employer dans la transition entre l'un et l'autre système, celui qui est traditionnel, et celui qui est rationnel, un moyen terme acceptable et qui ne contredirait pas le rythme naturel du langage. Voici en quoi il consisterait :

Il s'agirait de recourir au procédé si souvent en usage dans l'évolution du langage, celui de la compensation. Par exemple, dans le mot *passion*, voici la diérèse qui va passer à la synérèse, et, par conséquent,

les trois syllabes qui vont se réduire à deux : et en même temps, le vers, ou plus exactement l'hémistiche, possédera une syllabe de moins, ce qui rendra le vers inégal dans ses deux parties symétriques. Comment procédera-t-on en lisant les poètes antérieurs à la nouvelle règle ? On compensera la syllabe perdue par un allongement de la syllabe restante.

Dans l'exemple ci-dessus cité :

Vous êtes mon lion superbe et généreux

on ne dira plus :

1 2 3 4 5 6
Vous êtes mon li-on

ni

1 2 3 4 5
Vous êtes mon lion

mais

1 2 3 4 5-6
Vous êtes mon lion

On donnera à l'*on* de *lion* la valeur temporale de deux syllabes, en insistant sur lui sans laisser aucune valeur syllabique à l'*i*.

C'est l'application de la loi de compensation, si fréquente dans la grammaire évolutive : l'*i* sera absorbé comme dans le langage ordinaire, dans la prose, et converti en *y*, en semi voyelle ; mais la valeur de la voyelle finale *on* sera doublée, ce qui revient au même pour la scansion.

De cette façon, on pourra lire les poètes anciens sans fausser leurs vers et cependant sans abandonner les vrais principes qui veulent la synérèse.

Nous avons recommandé ailleurs le même procédé en ce qui concerne la scansion des *e* muets.

Ainsi la transition serait possible, sans perturbation ni dans l'orthographe, ni dans la diction ; l'orthoépie ne serait pas altérée, mais, au contraire, restituée, sans que le vers devint faux.

Dans la prosodie moderne un principe unique régnerait désormais, celui de la synérèse.

Il n'y aurait *aucune exception*, si ce n'est celle qui est commandée par l'euphonie lorsque la diphthongue est précédée d'un groupe de consonnes dont la dernière est un *l* ou un *r* : nous *prions*, nous *plions* ; en réalité, il y aurait exception à la synérèse, mais non à la pronon-

ciation de la prose, car en prose on prononce déjà ces mots en deux syllabes. On pourrait même étendre cette scansion à tous les cas où la diérèse a lieu dans le langage d'une manière plus ou moins complète, par exemple, lorsque la diphthongue est précédée d'un simple *r* : *nous rions, vous ri ez, nous sourions*. Il en serait de même toutes les fois que la synérèse donnerait trop de brièveté et qu'on en résout les éléments dans le langage oratoire. Mais la distinction étymologique serait entièrement éliminée.

Désormais, la vérité rythmique, celle grammaticale, seraient d'accord, ce qui est essentiel C'est le désaccord qu'il faut faire cesser, comme anti-naturel, anti-harmonique, et comme résultant de la survivance de l'effet à la cause, de la règle à la loi, de ce qui est devenu purement artificiel et formel à ce qui est naturel et logique.

Avant de terminer ce chapitre, il n'est peut-être pas inutile d'indiquer comment une langue ayant même origine que la notre traite la diérèse et la synérèse ; l'italien, comme le français, a introduit dans sa phonétique la diphthongue de deux manières, soit par l'addition au latin : *bono* est devenu *buno ; fero ; fiero ; levi ; lieve ; foco, fuocoo* ; dans ce cas, on fait, comme chez nous, la synérèse et l'on prononce en une seule syllabe : soit par succession du latin, l'*i*, l'*o*, l'*u*, étant déjà contenus dans celui-ci, et alors il semble qu'ou va maintenir la dissociation des deux voyelles : *ori-ente*, l'orient ; *armoni-oso*, harmonieux ; *dicéa*, il disait.

Eh bien ! dans ce second cas, il n'en est pas toujours ainsi, et il faut faire des sous-distinctions.

Si la diphthongue porte l'accent sur la dernière voyelle, on suit bien cette règle, *ori-énte*, *armoni-óso*, mais *ad libitum*, on peut aussi faire la synérèse, *orié nte*, *armonió so*, c'est une grande ressource laissée. au poète. Si, au contraire, l'accent est sur la première voyelle ; *méo*, mon ; *dicéa*, il disait ; *farai*, tu feras, la seconde voyelle, n'a plus qu'une valeur de semi-voyelle, et on fait la synérèse.

Il résulte de ces règles, ce qui est bien remarquable, qu'en italien le poète peut, s'il le veut, toujours faire la synérèse, la diérèse est descendue au rang de simple faculté dans certains cas. Par conséquent, on est beaucoup plus près de la vérité rythmique. Cet exemple d'une langue sœur de la nôtre est utile à signaler. Il nous enseigne combien sont artificielles les règles de la pratique française en cette matière.

CHAPITRE XIII

DE LA STROPHE

La strophe est une unité rythmique, supérieure au vers, inférieure au poème et qui se compose de plusieurs vers, non pas *juxtaposés*, mais *coordonnés* et unis par un lien, le *lien strophique*.

Comment ce lien se constitue t-il ?

1° D'abord en ce que chaque strophe a le *même nombre* de *vers* que la précédente et la suivante, et en général, des vers de *même longueur* ;

2° Puis, en ce que *le sens* dans chaque strophe *se termine* avec la strophe elle-même, cependant il existe des exceptions, comme nous l'avons vu, puisqu'il peut y avoir des enjambements de strophe à strophe.

3° Ces conditions ne suffiraient pas pour donner à la strophe une autonomie suffisante. Il est utile que les rimes de ses différents vers ne trouvent leur solution, leur correspondance complète, que dans le dernier ; elles y pourvoient par le système des *rimes embrassantes*.

4° L'autonomie est mieux marquée, si en même temps le dernier vers forme *clausule*, c'est-à-dire est plus court ou plus long, généralement plus court, que les autres.

5° Un autre mode de bien marquer la stance, mais très rarement employé, consiste à *ne faire rimer* entre eux aucun de ses vers, mais à les faire rimer symétriquement *avec ceux de la stance suivante*.

6° Enfin sans qu'il y ait lieu de se préoccuper des autres strophes, celle considérée se constitue en laissant *sans* rimes *ses vers impairs* et en ne faisant rimer ensemble que ceux qui sont pairs. Ce dernier mode est très usité dans la poésie populaire.

D'autre part, de même que nous verrons qu'il existe trois sortes de poèmes, celui à lien phonétique, celui à lien lexicologique, celui à lien psychologique, de même il y a trois sortes de strophes, celle qui est constituée *phonétiquement*, celle qui l'est *lexicologiquement*, celle qui l'est *psychologiquement*. La première trouve son lien dans les divers procédés que nous venons d'indiquer, mais surtout dans l'agencement et le retour de ses rimes ; la seconde rejette à la fin de la strophe un mot du commencement ; la troisième répète un vers entier.

Enfin la strophe peut se composer d'un nombre de vers plus ou moins grand : la plus faible sous ce rapport est le distique ; la strophe la plus usuelle est le quatrain. Nous traitons de la strophe sous ce rapport sous la rubrique : de la *parité et de l'imparité* du rythme.

a) — De la strophe à lien phonétique.

Cette strophe se réalise par les *rimes croisées ou embrassantes*.

Rime croisée.

Ruisseau peu connu, dont l'eau *coule*
Dans un lieu sauvage et *couvert*,
Oui, comme toi, je crains la *foule*,
Comme toi j'aime le *désert*.

Ce n'est qu'à la fin de la strophe que la rime *couvert* du deuxième vers se trouve résolue par celle *désert* du quatrième et dernier, mais celle du premier l'a été auparavant par le mot *foule* ; il n'y a donc pas un lien très serré.

Au contraire, avec la rime embrassante, le lien strophique devient complet

Vous qui parcourez cette *plaine*,
Ruisseaux, coulez plus *lentement* ;
Oiseaux, chantez plus *doucement*,
Zéphirs, retenez votre *haleine*.

On attend jusqu'à la fin pour avoir un correspondant au dernier mot du premier vers ; *plaine* ; le dernier mot de la strophe : *haleine* donne une véritable *clôture rythmique*.

Ce lien se marque mieux encore si la strophe contient un plus grand nombre de vers, et si par conséquent l'attente est plus longue.

De l'arbre aux rocs moussus, et des herbes aux *fleurs*,
Tout un essaim d'oiseaux fourmille, vole et *rôde*,
Ceux-ci trempent dans l'eau leur poitrail d'*émeraude*,
Ceux-là, séchant leur plume à la brise plus *chaude*,
Se lustrent d'un bec frêle aux bords des nids *siffleurs*.

(Le comte DE LISLE).

Le *vers clausule*, c'est-à-dire *final* et *hétérométrique*, vient compléter l'effet et en produit aussi un qui lui est propre.

Heureux celui qui près de toi soupire,
Qui sur lui seul attire ces beaux yeux,
Ce doux regard et ce tendre sourire!
Il est égal aux dieux.

Grâce à cette clausule, il devient absolument impossible de confondre une strophe avec l'autre.

La *clausule* est à la strophe ce que l'*épode* est au poème, ce que le *rime* est au vers, c'est la conclusion naturelle de l'unité rythmique.

Quelquefois la strophe se constitue par un mélange de *vers isométriques* et *de vers hétérométriques* dont le dernier sert en même temps de clausule. C'est ainsi qu'est construit le quatrain suivant :

Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
Ne me dites rien;
Faites que j'entende un peu d'harmonie,
Et je mourrai bien.
(Sully Prudhomme).

C'est le système élégiaque de l'hexamètre et du pentamètre latins.

Quelquefois cette hétérométrie prend l'aspect d'une double clausule.

La pauvre enfant ! regardez :
La toux, par coups saccadés,
La secoue,
Et la brise qui la mord
Met les roses de la mort
Sur sa joue.
(Richepin).

Le système qui consiste à faire rimer des vers d'une strophe avec les vers d'une strophe suivante est appliqué dans cet exemple :

Une robe *blanche*
Là-bas flotte et court
Parmi le *feuillage*
Et sur l'herbe fraîche
Dans un rayon *court.*

L'oiseau sur la *branche*
Dit : bonjour, bonjour,
Et son *babillage*
Très vif se dépêche
De chanter l'*amour.*

Cet agencement, comme nous le verrons bientôt, contribue à former l'unité du poème.

Au contraire, la strophe peut ne contenir qu'une seule rime, c'est ce qui a lieu dans le distique, ainsi que dans le ternaire ; pour pouvoir obtenir deux rimes le ternaire doit devenir le tercet.

Distique.

A deux genoux l'aimé se complaît devant elle,
La caresse des yeux traverse la dentelle.

Ternaire.

L'arbre de la forêt n'est qu'un gazon *géant*
Car devant l'animal l'arbre n'est qu'un *néant*
Que Dieu fit comme ébauche et qu'il jetta *créant*

Enfin le rythme populaire emploie un genre de strophe où les vers ne riment pas tous, mais seulement les impairs ; le dernier vers pair renferme ainsi une rime beaucoup plus concluante.

Mon père m'a mariée
A la Saint-*Nicolas*,
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime *pas*.
Ah ! Ah ! Ah ! ça ne va guère,
Ah ! Ah ! Ah ! ça ne va *pas*

Tels sont les divers procédés des fonctions de la strophe à lien phonétique.

Elle contient tous les nombres de vers, à commencer par la strophe binaire ou distique ; toutes les combinaisons sont possibles pourvu que le dernier vers marque bien la fin de la strophe.

b) De la strophe à lien lexicologique.

Existe-t-il une strophe qui ait pour clausule non seulement un vers hétérométrique ou à rime embrassante, mais un vers terminé par un mot qui se retrouve à la fin de chaque stance, ou par un mot qui était déjà placé au commencement de celle-ci et qui revienne à la fin ?

Voici un exemple d'un mot revenu à la fin de chaque stance et la clôturant.

Quel est l'ami qui nous rit
Quand l'amitié devient rare,
Quand un noir chagrin nous prit,
Que l'amour est trop avare
Qu'aucun cœur ne nous comprit ?
C'est le cigare.

Qu'importe s'il vente ou pleut,
Si le chemin nous égare !
Pourvu que l'on fume un peu,
On s'en va, sans crier gare,
Parmi le nuage bleu
De son cigare.

Le rythme est encore plus lexicologique, c'est-à-dire réduit à un mot dans l'exemple suivant :

Le sanglier,

Qu'un rang d'autres chasseurs accule
Vers le précipice oublié,
Le boutoir en avant recule
Sur le bord de l'étroit palier ;
Mais ce n'est pas qu'il capitule,
Le sanglier !

C'est qu'il apprit pendant la lutte
Qu'à peine d'être humilié
Il faut ruser, et vers la chute
Quand tu crois qu'on va le plier,
Il te faut faire la culbute,
Le sanglier !

c) — De la strophe à lien psychologique.

Ici l'on peut citer toutes les strophes composant un poème dont chaque *dernier vers est identique*, celles de la ballade, par exemple, mais nous les décrirons complètement sous la rubrique du poème, et pour ne pas nous répéter, nous ne citerons ici que celles qui isolées présentent entre leurs vers le lien psychologique, c'est-à-dire résultant de la répétition finale d'une pensée tout entière.

En voici d'abord un exemple qui consiste à répéter par un vers surnuméraire.

C'était un bon temps, le vieux temps des fées ;
Pour les écouter et vibrer encor,
L'âme des Bretons a des cordes d'or.
C'était un bon temps, le vieux temps des fées.

Quelque fois c'est le second qui fait retour à la fin.

Il est ciselé, mais dur,
Le vers où j'ai mis mon âme ;
Le fer se forge en la flamme,
On trempe souvent sa lame,
Il souffre pour qu'il soit pur,
Le vers où j'ai mis mon âme.

Ici le vers-rime n'est plus *surnuméraire*, mais fait partie *intégrante* de la strophe.

Mais c'est dans le triolet que cette strophe a pris sa perfection.

La couleur sans pareille est celle de la rose
Que vient d'épanouir un regard du matin,
Hommes, tissez la soie et créez le satin,
Que chacun à son tour vienne et lutte s'il l'ose !
La couleur sans pareille est celle de la rose.
Avec tous vos pinceaux vous ferez peu de chose,
Et le savant lui-même y perdra son latin
La couleur sans pareille est celle de la rose
Que vient d'épanouir un regard du matin.

Le premier vers se trouve répété deux fois et le second une seule, il y a donc un retour constant vers la même pensée ; d'ailleurs, la strophe commence et se clot par les deux mêmes vers qui enferment tous les autres. Aussi l'effet pychique est-il puissant, beaucoup plus que celui phonétique de la simple rime. Mais les sentiments exprimés par le triolet doivent être gracieux, ou autrement cette répétition constante deviendrait lourde et pénible. C'est par excellence la strophe psychique. Ce n'est point une unité poématique, car ses strophes sont tout à fait indépendantes l'une de l'autre.

Telles sont les trois sortes de strophes, la seconde est peu usitée, la troisième l'est d'avantage, mais ne se réalise pas de beaucoup de manières différentes, ce n'est qu'en constituant l'unité du poème qu'elle prend son plein développement ; quant à la première, elle domine toute la poésie lyrique. D'ailleurs, il est très difficile de parvenir au poème

proprement dit, si l'on ne passe pas par l'unité intermédiaire, la strophe.

Quant aux strophes à base phonétique, le caractère de chacune d'elles est très différent suivant l'isométrie ou l'hétérométrie de leurs vers composants, il diffère aussi suivant le nombre des vers et surtout selon que ce nombre est pair ou impair. C'est un point important que nous examinerons. Le nombre impair donne à la stance une impression plus grave, plus mélancolique, tandis que le nombre pair lui communique son calme et son fort équilibre.

CHAPITRE XIV

DU POÈME

Le poème n'existe pas dans tous les vers français au sens technique de ce mot, ou plutôt une pièce de vers dans son ensemble peut former soit une *suite amorphe* d'un nombre indéfini de vers, dans ce cas, il y a un poème ou une poésie, amorphe comme telle, ou constituer un certain nombre de stances, ainsi que nous l'avons vu, mais ces stances peuvent être en nombre indéfini et d'ailleurs rien ne les relie entre elles ; dans ce cas, il n'y a point non plus de poème proprement dit ; celui-ci existe, c'est-à-dire devient organique quand il s'établit une liaison phonétique ou psychologique entre les différentes strophes, et encore plus si chacune d'elles remplit une fonction différente dans l'unité poèmatique. Le poème est, en effet, un *organisme vivant*, à parties distinctes, et ces parties sont nécessairement des strophes.

Dans la poésie dramatique ou épique, le poème est, en général, amorphe ; il s'articule, au contraire, dans la poésie lyrique.

Il ne faut pas le confondre avec la *stance articulée* que nous avons décrite. Il n'y a point de poème sans stances préalables.

Le poème proprement dit peut être *articulé à deux degrés*. Il y un lien établi entre chaque stance, lien qui viendra se délier à la fin du poème, ou bien, en outre, il existe un nombre limité de stances et chacune joue un rôle différent dans sa constitution.

Enfin le lien peut être établi entre les différentes stances soit par des *sons*, des rimes seulement, soit par des mots entiers, ou des *idées*, soit par des propositions entières ou des *pensées*. De là, le poème à lien *phonétique*, celui à lien *lexicologique*, celui à lien *psychologique*. Nous reviendrons sur ces expressions, en les expliquant. Qu'il nous suffise de dire ici que dans le premier ce sont de simples finales qui riment de strophe à strophe, dans le second des mots entiers qui se répètent au commencement et à la fin de chaque stance ; dans le troisième, des phrases entières ; le refrain est l'exemple le plus frappant de ce dernier genre.

Le poème articulé porte un nom spécial qui n'est pas tout à fait

exact, celui de *poème à forme fixe*. La forme n'est fixe que dans le poème articulé à nombre préfix de strophes et non dans l'autre. Puis on tend ainsi à en faire une sorte spéciale de poème, tandis qu'en réalité, c'est le poème articulé tout entier qui rentre dans cette catégorie.

Lequel est antérieur en date, au moins en France, du poème amorphe ou du poème articulé ? Nous croyons que c'est le premier ; ce qui est amorphe est, en général, antérieur, et les vieux documents français sont en cette forme, avec la laisse, il est vrai, mais la laisse n'ayant pas un nombre préfix de vers n'est pas une strophe.

A. — DU POÈME ARTICULÉ PHONÉTIQUE

a) — A parties non différenciées.

Comment le lien phonétique s'établit-il entre les diverses stances ? De plusieurs manières.

Une première peu remarquée, qui n'a pas reçu de nom, et que nous proposons d'appeler procédé des *stances liées* consiste à reproduire au commencement de la deuxième strophe la rime de la fin de la première, et ainsi de suite. Voici un exemple :

La convalescente :

On a déjà roulé la chaise à la fenêtre,
On devient un enfant, on était un ancêtre,
Et la convalescente appuyant chaque *main*
De meuble en meuble afin de tous les reconnaître,
A travers le bonheur, à travers le bien être,
Le long de la maison retrouve son *chemin*.

Elle sera plus forte encore le *lendemain*,
Même elle écoutera le babil du *gamin*,
Son dernier, qui s'en vient crier près de sa tête ;
Et sur sa joue pâlie et pareille au *jasmin*
Le sang jeune a remis un peu de son *carmin*,
D'un pas inconscient elle est à sa toilette

Elle sera longtemps sans chapeau ni voilette,
Il faut que doucement on la chauffe, on l'allaite,
On l'entoure de jeux, de baisers et d'amour, etc.

Un second moyen a été réalisé par les Espagnols dans ce qu'ils appellent la décime. Ils intercalent entre leurs strophes une petite strophe qui renferme un vers de la précédente et un vers de la suivante, mais alors le procédé devient psychologique.

Tel est aussi le système du *virelai*. La seconde strophe reproduit les rimes de la première, mais en les renversant, puis la troisième revient aux anciennes rimes. En voici un exemple :

L'enfant est béni,
Quand il sort du nid,
Sa mère
Encore le finit,
Il rit dans son lit ;
Son père,
Lui-même lui dit :
Dodo, mon petit,
Espère !

Vire sur la terre,
Enfant du mystère,
Puni,
Tu ne sais que faire
Bois tout plein ton verre,
Jarni !
Amour et chimère,
Et point de misère,
Nenni !

Le tercet emploie un procédé tout différent ; chaque stance contient trois vers ; deux riment ensemble, la troisième rime avec deux vers de la strophe suivante, et ainsi jusqu'à la fin du poème. Le nombre de stances est, il est vrai, illimité, mais le poème a une clausule qui consiste en un seul vers lequel vient achever la rime restée incomplète de la dernière strophe. En voici un exemple :

Frères, voici pourquoi les poètes souvent
Buttent à chaque pas sur les chemins du *monde*,
Les yeux fixés au ciel il s'en vont en rêvant.

Les anges secouant leur chevelure *blonde*
Penchent leurs fronts sur eux et leur tendent les bras
Et les veulent baiser avec leur bouche *ronde*

Eux, marchent au hasard et font mille faux pas
Ils cognent les passants, se jettent sous les *roues*
Ou tombent dans les puits qu'ils n'aperçoivent pas.

Que leur font les passants, les pierres et les boues !

(Th. Gautier).

Ce système peut être simplifié. Au lieu de résoudre dans la strophe suivante seulement la rime d'un des vers de la strophe précédente, on peut faire en sorte qu'aucune des rimes de la première ne rencontrent une rime correspondante. Elles devront la chercher dans la strophe suivante. Il est vrai que l'unité du poème se trouve interrompue, car deux strophes réunies se suffisent alors à elles-mêmes.

En voici un exemple :

Seigneur immuable, *impassible*,
En ta solitude *éternelle*,
Toi qui n'a jamais rien *souffert*,

Pourquoi fis-tu l'homme *possible*,
La douleur qui se *renouvelle*,
Le bonheur qui toujours se *perd* ?

Et pourquoi créas-tu la *femme*,
Elle plus misérable *encore*,
Et l'enfant qui ne meurt *jamais* ?

Pourquoi dans le corps mettre l'*âme*,
Dans la chair ce qui la *dévore*,
Et la mort dans ce que j'*aimais* ?

Au contraire, chaque stance peut avoir ses rimes complètes, mais s'il s'agit d'un quatrain, par exemple, deux de ces rimes se répètent dans toutes les autres strophes du poème.

En voici un exemple :

Salut, *Chaumont*,
Et ses tourelles :
Bientôt *diront*
Les hirondelles.

Sous le grand *pont*
La Loire est belle,
Large et *profond*
Son lit appelle,

Blanches *maisons*
Et huttes grêles
A ses pieds *blonds*
Vivent fidèles.

Comme on le voit, dans tous les cas, le poème se forme en reliant ses strophes au moyen d'une rime commune à toutes, ou qui n'est abandonnée que quand elle a déjà servi à une seconde strophe.

Mais le lien peut s'établir directement au moyen des vers, sans qu'il existe de strophes intermédiaires entre les deux autres.

C'est ce qui a lieu d'abord dans le poème *monorime*, bien différent de la *laisse*, lequel est un poème amorphe.

Voici un exemple de ce poème :

Jour d'été

Il fait beau... le soleil s'avance vers *l'été*...
Tous les petits oiseaux volent en *liberté*,
Dans le jardin touffu règne la rose *thé*,
Une rose mousseuse exhale à son *côté*
Le capiteux parfum, l'odeur de la *beauté*,
Le lys s'élève aux cieux blanc de *virginité*,
Montrant son pollen d'or en sa *naiveté*.
Partout éclate aux yeux la pleine *puberté*, etc.

Le ghazal, du moins, une sorte de ghazal, celui qui n'exige pas la répétition des mêmes mots, réalise aussi cette unité du poème, sans l'intermédiaire de strophes. Il y a encore monorimie, mais elle n'a lieu que de deux vers l'un ; les autres vers sont blancs.

La musique la mieux *aimée*,
C'est la voix de la bien-*aimée*,
Quand de loin, sous un rire clair,
Sous une haleine *parfumée*,
Elle redit au clair matin
La même note *accoutumée*.
Je l'écoute et l'entends toujours
Au fond de l'oreille *charmée*,
Le tintement de soie et d'or,
Le battement d'aile *fermée*, etc.

Nous allons observer le poème phonétique contenant des parties différenciées.

b) — A parties différenciées.

Il faut d'abord poser le principe qui remonte jusqu'à la rythmique grecque.

Le poème s'y divise en trois parties : la *strophe*, l'*antistrophe* et l'*épode*. La troisième est plus courte et forme comme le résumé des deux premières. Son dessin est un peu différent. Au contraire, la strophe et l'antistrophe ont exactement le *même dessin* rythmique ; elles présentent dans chaque vers d'une strophe correspondant à celui de même rang de l'autre la même disposition de brèves et de longues. Du reste, le vers continue à courir à la fin de la strophe et de l'antistrophe, et même de celle-ci à l'épode, sans interruption. Seulement le dernier vers de l'épode doit être de dessin semblable au dernier vers de la strophe et de l'antistrophe, c'est ce qui établit le lien. C'est le *poème triadique* grec. Dans l'hymnographie grecque, ce poème a perdu l'épode. Quelquefois il se compose d'une *seule triade*, d'autre fois il en renferme *plusieurs*. Cette triade peut être mutilée, même chez Pindare il n'existe souvent que la strophe et l'antistrophe sans épode. Dans ce cas, il arrive parfois que toutes les strophes du poème se correspondent. Les vers correspondants de la strophe et de l'antistrophe non seulement ont un dessin rythmique pareil, mais possèdent entre eux le lien de l'isosyllabie.

Ce qui est très curieux, c'est que le système de l'ancienne rythmique germanique, quant au poème, repose aussi sur la division triadique, la *strophe* et l'*antistrophe* portent le nom de *stollen*, l'*épode* celui d'*abgesang* ; seulement l'épode n'a plus toujours la même place. Les deux *stollen* prennent le nom générique *d'aufgesang* qu'on oppose à l'*abgesang* (solution du poème). On ne peut s'empêcher de remarquer l'analogie qui existe entre cette constitution du poème et celle du vers germanique lui-même. On sait que ce dernier se constitue par l'allitération de deux *stollen* placés dans le premier hémistiche avec le *hauptstab* situé dans le second.

Il s'agit de différencier l'*abgesang* de l'*aufgesang*. Dans ce but, on emploie des moyens divers. Tantôt on donne une plus grande longueur aux deux derniers vers de l'*épode* ; tantôt on rend catalectiques les deux premiers et hypercatalectique le dernier ; surtout on introduit dans *l'abgesang* un vers non rimé, appelé orphelin (*waise*) ; quelquefois l'orphelin renferme, au contraire, les rimes de l'*abgesang* ; d'autres fois

enfin l'*abgesang* consiste en un refrain. Il peut avoir un nombre de vers différent de celui de l'*aufgesang* ; le nombre des *arsis* peut aussi différer.

Tel est le principe qui seul pourra nous faire comprendre les règles du poème français. Il est vrai qu'il s'agit de strophes, mais non des trophes isolées, de strophes réunies par trois, constituant un véritable petit poème.

C'est cette division en strophe, antistrophe et épode que nous retrouvons chez tous nos poèmes, dits à forme fixe.

Cette division se rattache originairement au *chant* : la *strophe* est chantée par une *voix*, l'*antistrophe* par une *voix très différente* (voix de femme après voix d'homme), l'*épode* l'est par le *chœur* ; la constitution subsiste même après la disparition du poème chanté.

Ce qui conserve ce poème, c'est qu'il répond en même temps à un besoin psychologique : *thèse*, *antithèse* et *synthèse*, suivant une division célèbre ; en tout cas, la strophe exprime un sentiment, l'antistrophe, un sentiment contraire ou modifié et l'épode les harmonise.

La première réalisation du poème triadique en français, c'est le *sonnet*. Les deux quatrains forment l'un la strophe et l'autre l'antistrophe, leur dessin rythmique est pareil, leurs rimes les mêmes ; puis les deux tercets réunis forment l'épode de dessin différent et de rimes différentes. Le sonnet est bien connu. Nous en citons un pour faire sentir cette division.

LA GRÈCE

Strophe

C'est l'aïeule pour nous, elle est la plus antique,
Mais elle reste jeune encor, l'âge tombé.
C'est le sol de Cybète, et c'est le ciel d'Hébé,
Un temple tout entier revit en son attique.

Antistrophe

C'est la terre féconde et riante et mystique
D'où jaillit le héros sur le monstre courbé ;
Sa mamelle a l'éclat, la forme de Phébé,
Le démon du génie est son dieu domestique.

Épode

Son flot est clair, son ciel léger, son marbre pur,
C'est une île de lait qui nage dans l'azur,
Et sa pensée éclaire au loin comme une étoile.
Et pleine d'harmonie et pleine de douceur,
Quand des siècles maudits elle a jeté le voile,
La mère vénérable est une jeune sœur.

On voit que le dessin est le même dans les deux strophes, et les rimes et leur distribution identiques ; dans les deux tercets formant l'épode le dessin est tout à fait différent.

Au point de vue du sens, cette épode joue le rôle de *résoudre* la strophe et l'antistrophe. C'est ce qu'on entend par le *trait final* du sonnet.

C'est cette *disposition triadique* qui a fait la singulière fortune de ce petit poème, non seulement en France, mais en Italie et ailleurs. Aussi reste-t-il très cultivé, quoiqu'il soit un peu artificiel. C'est même le seul qui résolve la triade d'une manière purement phonétique Nous allons voir, au contraire, que cette triade se réalise souvent dans le poème lexicologique et dans le poème psychologique.

B. — DU POÈME ARTICULÉ LEXICOLOGIQUE

Comme le précédent, ce poème peut être à parties non différenciées ou à parties différenciées.

a) A parties non différenciées

Ce poème peut être formé de vers par l'intermédiaire de strophes, ou directement.

formation par l'intermédiaire de strophes.

Nous avons défini : poème lexicologique, celui dont l'existence se constitue par la répétition non des mêmes sons, mais des mêmes mots entiers.

Un mode de réalisation peu connu est celui qui consiste à placer le même mot en clausule à la fin de chaque strophe.

Le lion bondit et ravage,
Le loup voyage sans collier,
L'ours mal léché reste sauvage,
L'éléphant n'a pu se plier,
Mais voici le fier et sage,
Le sanglier !

Taciturne et sombre est la bête,
Pas un ami dans le hallier,
Et le chasseur seul lui fait fête
Avec le chien, son familier,
Quand à l'homme, à meute tient tête
Le sanglier !

La répétition du mot : le *sanglier*, double sa force par celle d'une rime semblable qu'elle implique.

La ritournelle suit à peu près le même système, seulement le mot à répétition est placé au commencement de chaque stance.

La ritournelle.

Elle tourne toujours et n'est jamais nouvelle
C'est le même destin qui tient la manivelle.

La ritournelle.

La note la première est claire encore et belle
Puis le son devient dur et la gamme rebelle. etc.

Formation directe.

Elle existe dans le *ghazal*, celui où de deux en deux vers on doit retrouver non seulement le même rime, mais le même mot.

Le bonheur vient, s'en va, comme vient, va l'*oiseau* ;
Le malheur plus longtemps, comme un nocturne *oiseau*,
Sur l'âme s'attristant tournoie, entre et demeure ;
L'amour un seul matin, comme un petit *oiseau*,
Se place dans un coin près du cœuret s'y couvre,
Et la plume poussée, au loin, en grand *oiseau*
Pour ne plus revenir, il a secoué l'aile,
Nous restons seuls à terre, attendant qu'un *oiseau*
Vienne, envoyé de Dieu, sur nous une minute.

b) — A parties différenciées.

Nous allons retrouver ici le système triadique
La première réalisation est dans le *rondeau*.

Strophe.

Maman, ce n'est pas même nom que mère.
L'enfant l'a trouvé dans sa plainte amère,
L'enfant l'a clamé dans son cri joyeux,
Il lui part des mains, il lui sort des yeux.
Plus beau que papa, bien plus doux que père.

Epode.

Il dure le temps de vie éphémère,
Le garçon grandi voudrait bien le taire,
Dans le noir chagrin, il crie encore mieux
Maman !

Antistrophe.

L'épouse est venue, on n'a plus que faire
De ce nom si vieux ; on le laisse à terre,
Nous voici partis soudain pour les cieux.
Bonjour les petits, bonsoir les aïeux !...
Mais je redescends le cœur solitaire.
Maman !

Il faut remarquer cette disposition particulière que l'épode se trouve intercalée entre la strophe et l'antistrophe.

Un autre poème ne contient pas de strophe d'antistrophe et d'épode, il n'est pas triadique, mais il est à parties différenciées en ce sens que chacune des stances diffère de la précédente par l'*ordre des rimes* ; il constitue un tout, parce que c'est la dernière stance qui doit résoudre toutes les autres. Enfin il est lexicologique, en ce sens que les rimes consistent en des mots entiers. C'est la *sextine*.

Un exemple est nécessaire pour faire connaître ce procédé, quoique ce petit poème soit maintenant bien connu.

L'oiseau.

Le cœur aime en tout temps, le cœur aime à tout *âge*,
Quand le regard fleurit sous un rayon *divin*,
Lorsque la beauté bonne est belle *davantage*,
Du bien c'est le bonheur qui reste en *héritage*.
Le baiser plus léger ne fut qu'un baiser *vain*,
C'est ta bonté qui fit que mon amour te *vint*.

L'oiseau sans le savoir un jour sous mon toit *vint*,
Il avait dans le ciel passé tout son *âge*,
De sa riche couleur très joyeux et très *vain*,
Il était tout trempé du feuillage *divin* ;
La rosée, il l'avait cueillie en *héritage*,
Je le pris, il ne put en cueillir *davantage*.

Il chantait, prisonnier il chante *davantage*,
Aux barreaux de sa cage à mon appel il *vint*
Et Dieu m'avait donné ce jour en *héritage*
La couleur et le chant, qu'il prête d'âge en *âge*,
Alors je reconnus son sourire *divin*,
Sans quoi la joie est triste et le trèsor est *vain*.

Les mêmes mots forment rime dans chaque strophe, mais la disposition en est différente. Dans la seconde on prendra d'abord la rime du 6e vers de la précédente, puis celle du 1er, plus celle du 5e, puis celle du 2e. Dans un ordre voulu, dans la 3e strophe, on agit de la même manière vis-à-vis de la 2e. Ce que nous avons à retenir ici, c'est que partout la rime se compose d'un mot entier, que la strophe est lexicologique, et que d'autre part les stances se relient les unes aux autres par l'ordre des rimes et la répétition des mêmes.

Ce qui constitue l'*unité poématique*, c'est la *dernière stance*, formant véritable épode ; elle ne se compose que de trois vers au lieu de six, et ces trois comprennent toutes les rimes lexicologiques comprises dans les six autres.

En tout âge l'amour est le bonheur *divin*
Davantage il est bon quand pour tout *héritage*
Du *vain* orgueil l'ennui d'avoir vécu nous *vint*.

Dans un sens, ce poème est donc à parties différenciées ; il contient un nombre indéfini de strophes et d'antistrophes suivies d'une épode.

C. — DU POÈME ARTICULÉ PSYCHOLOGIQUE.

Ce poème est tantôt à parties, tantôt sans parties différenciées, mais en tout cas, la rime s'étendant à tout le poème qui le constitue, est une rime psychologique, c'est-à-dire ne consistant pas dans la répétition d'un son, ni dans celle d'un mot ou idée, mais dans celle d'une pensée tout entière.

a). — Sans parties différenciées.

Ce genre comprend un petit poème des plus connus, la *chanson* ; cependant cette absence de différenciation n'est peut-être qu'apparente. Chaque couplet forme une strophe ou une antistrophe, le refrain ordinairement plus court et chanté par le chœur forme l'épode. Nous la rangerons donc dans la classe suivante.

b.) — Avec parties différenciées

Il s'agit ici du *poème triadique*, avec cette circonstance que la rime est psychologique et d'une phrase entière.

Tout d'abord la chanson. Elle a cette particularité qu'après chaque strophe et chaque antistrophe en nombre illimité, apparaît l'épode, c'est-à-dire le refrain.

La facture de la chanson est trop connue pour que nous ayons à faire de citation.

La *ballade* contient trois strophes ou antistrophes suivies d'une épode appelée envoi. Le dernier vers est identique dans toutes les strophes et antistrophes et dans l'épode. En outre, tandis que chaque strophe contient huit vers, l'*envoi* n'en contient que quatre. Les rimes de l'antistrophe sont les mêmes, vers à vers, que celles de la strophe, et celles de l'envoi correspondent à celles des quatre derniers vers de la strophe et des antistrophes. La ballade se constitue donc phonétiquement par les rimes identiques des strophes, et psychiquement par l'identité du vers final.

En voici un exemple que nous abrégeons :

Strophe.

L'homme, lorsqu'il descend à son triste déclin,
Voudrait tant remonter l'enfance et la jeunesse,
Pour retrouver sa mère et son doigté câlin,
Il laisserait le pain pour le lait qui caresse,
Et son lourd vêtement pour le voile de lin.
Mais l'aurore est finie et son ombre effacée,
Et même ses petits s'éloignent à leur tour,
Vers le vaste horizon d'une marche pressée.
Quel est celui qui reste à son dernier amour ?
C'est le poème blond, l'enfant de la pensée.

Antistrophe.

Son passé fut nouveau, son avenir fut plein
Une femme souvent le retint en sa tresse,
A battre sur un cœur son cœur était enclin,
Il attendit longtemps la première tendresse ;

Pour lui la jeune fille était du Caolin,
La porcelaine à Sèvre était moins bien tassée,
La nature elle-même avait mis sur son tour
La pâte fine... si fine qu'elle est cassée,
Qui le consolera de son bonheur d'un jour ?
C'est le poème blond, l'enfant de la pensée.

L'injustice est partout, le sort fut un félin ;
Quand tous nous ont laissé, soi-même on se délaisse,
On était trop naïf, on devient trop malin ;
Et la belle franchise et l'honnêteté baisse,
Quand on a vu partout triompher le vilain.
La main de son travail inutile est lassée ;
On a souffert sa part, à d'autres le labour !
Qui viendra nous guérir notre bonté blessée ?
Qui nous éveillera, qui nous dira bonjour ?
C'est le poème blond, l'enfant de la pensée.

Envoi.

Poète, s'il te faut, l'âme toute abaissée,
Le cœur meurtri, périr en ton triste séjour,
Etends la main... soudain quelqu'un te l'a pressée.
Quel est celui qui vient à ton dernier détour ?
C'est le poème blond, l'enfant de la pensée.

Dans ce poème le nombre des strophes et des antistrophes est préfix : dans d'autres, leur nombre est indéfini, maie elles se terminent toujours par l'épode qui les résume ou qui après des détours revient à la strophe fondamentale.

De ce nombre est la villanelle. Ici la strophe se rapproche de l'épode et se distingue des antistrophes dont chacune ne comprend qu'un des deux vers servant de refrain.

Strophe.

Tu grandis petite fille
Chaque soir, chaque matin
Pendant que l'oiseau babille.

Antistrophes.

Et trop courte est ta mantille
Et ton jupon de lutin,
Tu grandis, petite fille.

La libellule est gentille
Plus beau ton corps enfantin,
Pendant que l'oiseau babille.

Epode.

Au loin le malheur fourmille
Et pas sur pas on l'atteint,
Tu grandis, petite fille
Pendant que l'oiseau babille.

Le *virelai nouveau* a ceci de particulier que la strophe et l'épode sont très ressemblantes, sauf qu'il y a entre elles interversion, tandis que les antistrophes sont d'une longueur plus grande. Comme dans le poème précédent, les deux vers de la strophe sont repris alternativement chacun par chacune des antistrophes.

Le Papillon.

Je suis un vers, mais j'ai deux ailes,
Petits yeux ont mille prunelles.

La première antistrophe de cinq vers finit par celui-ci : *je suis un ver, mais j'ai deux ailes*; et la seconde par l'autre : *petits yeux ont mille prunelles*; en conséquence, toute la pièce roule sur la même rime féminine.

Quant à l'*épode*, c'est la strophe renversée.

Petits yeux ont mille prunelles.
Je suis un vers, mais j'ai deux ailes.

Le *pantoun* réalise l'unité du poème par la répétition dans chaque strophe de deux vers entiers de la strophe précédente. Quant à l'épode, elle se construit par la répétition dans le dernier vers du premier vers de la strophe.

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sur ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent querelleurs
Sur la rivière un cygne glisse,
Dors sur ces branches d'arbre en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice !

Sur la rivière un cygne glisse,
Dans les feux du soleil couchant
O toi, ma joie et mon délice.
Endors-toi, bercé par mon chant !

Epode.

Je vois des topazes de feu
Qui chassent tout songe funeste.
Ferme tes yeux de lotus bleu
SUR LES BORDS DE CE FLOT CÉLESTE.

(DE BANVILLE).

Ce poème possède encore une autre particularité, c'est le *parallélisme de pensées*. Les deux premiers vers de chaque strophe ont rapport à un ordre d'idées, et les deux derniers à un autre.

Le *rondel* a pour antistrophe la strophe renversée ; les deux premiers vers de la strophe la termine, le premier termine l'épode.

Pour les grands biens qui sont en elle,
Dieu ! qu'il fait bon la regarder.
La gracieuse, bonne et belle,
Pour les grands biens qui sont en elle,
Chacun est prêt à la louer.
Qui se pourrait d'elle lasser ?
Toujours sa beauté renouvelle.
Dieu ! qu'il fait bon la regarder,
La gracieuse, bonne et belle

Epode.

Par deça, au delà la mer
Je ne sçay dame ne demoiselle
Qui soit en tous biens parfaits telle.
C'est ung songe que d'y penser.
Dieu qu'il fait bon la regarder !

La *glose* consiste en une strophe dont chacun des vers va être reproduit dans une antistrophe, d'un nombre d'antistrophes suffisant pour épuiser ces vers, enfin d'une épode dont le quatrième vers reproduit le quatrième de la strophe suivi des trois premiers mots du premier vers de celle-ci. La combinaison est originale.

Voici les strophes :

Au clair matin, je t'aime, ma mignonne,
Quand minuit brille, il est sur notre amour,
Le soir je t'aime encore plus que le jour,
La douce nuit c'est elle qui te donne

La première antistrophe finit par :

Au clair matin je t'aime, ma mignonne

La seconde par :

Quand midi brille, il est sur notre amour

La troisième par :

Le soir, je t'aime encore plus que le jour

L'épode sera ainsi conçue :

Mais quand la nuit a mis sa dernière ombre,
Alors mon cœur s'approche encor du tien,
S'approche tant que ton cœur est le mien,
La douce nuit, c'est elle qui te donne
Au clair matin.

Tels sont les poèmes à rime psychologique, ou plus exactement, à *structure psychologique* ; ils diffèrent de ceux à structure lexicologique, autant que la pensée complète diffère de l'idée. C'est un vers entier et non plus un mot qui sert de rime de strophe à strophe. C'est ce qui fait le caractère d'une grande partie des poèmes dits à forme fixe.

Sans doute, cet agencement s'appuie encore sur la rime ordinaire, car le vers entier contient à plus forte raison le mot qui le termine, et celui-ci la consonnance qui le finit, mais c'est surtout le retour de la pensée qui est directrice : la rime est à l'intérieur, non dans l'oreille, mais dans la sensation centrale et mentale elle-même.

Emploi poétique du poème articulé à parties différenciées.

Ce poème, qui forme une particularité rythmique, projette l'impression de sa forme sur la poésie elle-même et crée une sorte d'onomatopée subjective, il parvient à exprimer un certain état d'esprit. Surtout, lorsque le nombre des antistrophes est limité, il force la pensée à se

condenser, à devenir plus substantielle, le sentiment à s'accumuler. Il les *charge* et les *recharge*, pour ainsi dire, dans la strophe et l'antistrophe et les *décharge* dans l'épode. Il faut attendre jusqu'au dernier vers pour avoir une *conclusion*. C'est un mérite spécial. De plus, il se crée un dessin rythmique commun à toutes les strophes. Déjà dans le poème amorphe, il y a de vers à vers un esprit de retour par la rime ; cet esprit de retour se marque davantage dans la strophe isolée, le dernier vers ramenant un des premiers, ou tout au moins, en reproduisant la rime. Le retour se marque davantage dans la poésie à parties différenciées, soit lorsque toutes les strophes finissent par le même vers, soit lorsque chaque antistrophe reproduit un des vers de la strophe, soit lorsque le refrain toujours le même, vient s'intercaler entre chaque strophe. Il se réalise surtout dans l'épode qui reproduit souvent la strophe après les divergences des antistrophes, en l'abrégeant ou en en intervertissant l'ordre, de sorte qu'à la fin on retourne au commencement. En outre, on n'a jamais complètement perdu de vue celui-ci et il nous accompagne à chaque antistrophe par quelque réminiscence, par une sorte de *leitmotiv*.

Tel est l'effet général, mais le poème à lien psychologique en a de spéciaux ; il laisse de côté l'harmonie matérielle pour s'attacher à celle des sentiments et des pensées ; c'est ce qui fait la supériorité de la ballade, de la chanson, sur le sonnet. Elles sont plus naturelles. La chanson surtout avec son refrain a survécu malgré la rime hors de mode de la poésie, non seulement parce qu'elle est unie au chant, mais à cause de son *leitmotiv*, du retour incessant de la même pensée. C'est un rythme très intime ; aussi le rencontre-t on souvent dans la poésie populaire.

Chacun de ces poèmes à forme fixe a son effet poétique particulier. Il serait trop long de faire ici cette appréciation esthétique détaillée. Le pantoun, la ballade, le sonnet ne sauraient être employés indifféremment. Le pantoun cherche les rapports secrets entre deux sentiments ou deux ordres de faits en apparence différents et même contraires. Il a un certain caractère de morosité ne quittant jamais tout à coup la strophe précédente pour la strophe suivante. Sa nuance est mélancoique, voilée. La ballade a un air archaïque. Par un retour continuel au même vers à la fin de chaque strophe, elle semble destinée à rappeler des choses anciennes. Par un échange continuel de vers reproduits, la villanelle, la glose indiquent la rapidité, la mobilité des impressions. Quant au sonnet, il semble destiné à condenser

la pensée, à l'accumuler, puis à la résoudre par le trait final qui termine l'épode.

Ce n'est cependant pas que le poète choisisse très consciemment son genre de poème, pas plus qu'il ne choisit sa strophe, mais ce genre lui vient à l'esprit par une certaine concordance. Sur un sujet qui l'inspire, le mode rythmique convenable envahira son esprit, assiégera son oreille jusqu'à ce qu'il le réalise.

CHAPITRE XV

DU MOUVEMENT DANS LE VERS FRANÇAIS

Le vers français et les unités inférieures et supérieures à cette unité moyenne sont doués d'un *mouvement propre*, tantôt *lent*, tantô *rapide*, tantôt *accéléré*, tantôt *retardé;* tantôt *uniforme*, tantôt *varié*, et ce mouvement peut être *dirigé dans un sens* ou dans l'autre, *tourner, revenir en arrière*. Ce mouvement est un élément important du rythme, quoiqu'il l'ait été moins que la *sonorité* et le *nombre*, le *qualitatif* et le *quantitatif*. Il en modifie le caractère et devient un mode nouveau d'expression de la poésie.

Nous étudierons successivement : 1° la *rapidité* ou la *lenteur du mouvement* ; 2° sa *direction*. Sous chacune de ces rubriques nous envisagerons le *mécanisme* et l'*effet rythmique*, puis son *application à la poésie*.

I. — DU DEGRÉ DE VITESSE DU MOUVEMENT RYTHMIQUE

A. — MÉCANISME ET EFFET RYTHMIQUE

Il faut distinguer ici : 1° la *vitesse* du mouvement total du vers ou de la strophe ; 2° la *vivacité* de ce mouvement ; 3° sa *variété*.

1° — Vitesse du mouvement.

La vitesse du mouvement dans le vers consiste d'abord dans le *nombre des syllabes* qui le composent ; plus ce nombre est *petit*, plus la vitesse est *grande :* le vers alexandrin est un vers très lent, le vers de dix syllabes est plus rapide, celui de huit encore davantage ; enfin viennent les petits vers, les plus rapides de tous. De même, parmi les strophes, celle qui se compose de quatre vers ou le quatrain est la plus rapide parmi celles usitées poétiquement; celles de huit,

dix, douze vers, sont très lentes, très lourdes même et se déploient majestueusement. Il est possible qu'une strophe soit très lente comme strophe et très rapide dans chacun de ses vers, ou qu'au contraire, elle soit rapide comme strophe, parce qu'elle contient peu de vers, et qu'elle soit lente comme vers, parce que chacun de ceux-ci est très long. Enfin le poème est d'un mouvement lent ou rapide suivant le nombre de strophes qu'il contient, et celui qui est articulé, suivant le nombre de ses antistrophes. La *mesure est unique ;* le mouvement est lent, lorsque l'unité considérée contient un plus grand nombre d'éléments, il est rapide lorsque les éléments sont moins nombreux.

Mais en est-il de même quant aux éléments inférieurs au vers, l'hémistiche, par exemple ? Oui ; ainsi l'hémistiche d'alexandrin, de 4 syllabes est plus rapide que celui de 6 ; l'hémistiche de décasyllabe de 5 syllabes est plus rapide que celui de 6 (formule 5 + 5 comparée à celle 4 + 6 ou 6 + 4).

Comment calculer la vitesse, quand le calcul donne un résultat contraire dans la strophe, dans le vers, dans l'hémistiche ; par exemple, la strophe est plus lente, comprenant plus de vers, mais cependant par ailleurs plus courte, chaque vers comprenant moins de syllabes. On doit dire que la strophe est lente et les verts courts, mais l'ensemble ?

Voici deux exemples :

Par exemple, une stance de huit vers, mais de vers très petits.

O ma fille,
Blanche et douce,
En famille
Sans secousse
Vis gentille,
Sur la mousse,
Vis et pousse,
Joue et brille.

Voici deux vers seulement formant une strophe.

Quand mon corps sera faible et mon cœur triste et las
Je voudrai bien mourir au milieu des lilas.

La première contient en tout 27 syllabes, la seconde 24 ; si l'on calcule ainsi, il y aura peu de différence. C'est la réalité. Nous pensons qu'il faut suivre ce calcul, cependant il faudrait peut-être ajouter à chaque petit vers une syllabe pour la valeur des repos ; on aurait ainsi

pour la première strophe 36 et pour la seconde 26 : la première serait donc plus longue que la seconde. Nous verrons qu'en ce qui concerne la vivacité du mouvement, la mesure doit être différente.

La différence de vitesse de mouvement devient plus sensible lorsque le vers long et le vers petit sont juxtaposés, c'est ce que nous constaterons tout-à l'heure en traitant de la vivacité de ce mouvement. Mais, sans cette comparaison actuelle, elle devient sensible aussi par une comparaison virtuelle avec un vers absent. Cette comparaison se fait quand le vers dont il s'agit est catalectique, hypercatalectique, brachycatalectique ou bicatalectique

C'est ce qui se constate dans le pentamètre latin.

Tempora-si fue-rint... -nubila-solus e-ris.....
Vienne le malheur... – cherche les amis...

Le rythme indiquant seul que chaque hémistiche a été raccourci d'une syllabe.

Ce résultat est perceptible aussi en français.

En latin, en ce qui concerne le pied, le résultat paraît tout contraire, il semble qu'il y ait plus de vitesse dans le dactyle qui contient trois syllabes que dans le spondée qui en renferme deux. Il n'est pas exact de conclure ainsi, puisque la rythmique latine ne compte pas par syllabes, mais par moments de temps. Dans ce cas, en effet, plus il y a de syllabes dans chaque moment, plus le rythme est vif, puisque chaque syllabe doit se prononcer plus rapidement. Mais il s'agit pour le pied non de rapidité, mais de vivacité, puisque celui-ci, quelle que soit sa composition, doit mettre toujours la même durée de temps à se prononcer.

En français, le pied peut exister aussi, mais il n'est plus une unité temporale, c'est une unité accentuelle, cependant il emporte avec lui un peu de temps, et produit le même effet de vitesse que le pied latin, quand il contient un plus grand nombre de syllabes, mais la rapidité du vers n'en est pas modifiée, cela n'affecte que sa vivacité.

2. — Vivacité du mouvement

Il faut bien se garder de confondre la *vitesse* et la *vivacité* du mouvement, ces deux choses essentiellement différentes. Un mouvement est vif, quand il est souvent *interrompu* et souvent repris ; que si l'interruption est continuelle, il n'est plus seulement vif, mais saccadé, sautillant, et énerve l'auditeur.

A ce point de vue, quant à la strophe, celle qui se compose de beaucoup de petits vers, même si le nombre en est infini, est beaucoup plus vive que celle qui ne comprend que deux grands vers. Il ne s'agit plus ici de compter le nombre total des syllabes

Dans le vers, il faut compter le *nombre des césures* ; à ce point de vue l'alexandrin bicésuré est beaucoup plus vif que le même unicésuré : cela est évident, l'oreille le déclare à la plus rapide audition.

De même, le vers de neuf syllabes coupé en trois est plus vif que celui coupé en deux.

L'octosyllabe, si on le césure pour en obtenir certains effets, l'est plus que celui qui n'a pas de césure du tout.

Le décasyllabe est toujours unicésuré, il est donc impossible de constater sur lui la différence.

De même, l'hémistiche, s'il est coupé en un plus grand nombre de syllabes, est beaucoup plus vif que l'autre. Par exemple, celui de cinq syllabes dans le décasyllabe césuré 5 + 5 est plus vif que dans le même césuré 6 + 4 ou 4 + 6, il ne s'établit pas de compensation, parce que le premier hémistiche qui dirige le rythme reproduit la formule usitée en France 4 + 6 ; 5 se compare à 4.

La *vivacité* agit souvent en *sens contraire* de la *rapidité*, alors les deux se combinent. Quelquefois elles agissent dans le même sens ; par exemple, le vers décasyllabe de la formule 5 + 5 est à la fois rapide et vif.

En quoi la vivacité est-elle essentiellement distincte de la rapidité et comment doit-elle se définir ? Elle consiste dans l'augmentation du nombre des arrêts, ce qui rend les parties plus courtes, et donne l'illusion que le tout est plus court aussi, tandis que la rapidité indique la durée absolue et réelle du temps. La vivacité est la rapidité subjective.

Cet effet subjectif augmente encore, lorsqu'il y a tour à tour ralentissement et accélération ; il en résulte aussi de la vivacité en même temps que de la variété ; c'est ce point que nous allons maintenant étudier.

3. — Variété du mouvement

Si le mouvement est toujours le même, il continuera d'être lent s'il était lent, rapide s'il était rapide, mais, dans tous les cas, il deviendra monotone, on finira par ne plus le percevoir. Pour qu'il continue de frapper l'attention, il faut que de temps en temps il change ; si c'est souvent, l'attention sera plus souvent excitée ; s'il change sans cesse, elle sera énervée.

Un autre moyen d'obtenir la variété du mouvement, c'est de ne pas établir toujours au même endroit ses points de repos ; mais de tantôt les reculer, tantôt les avancer, et de ne les faire coïncider que de temps en temps, ainsi que le fait l'école romantique pour la césure et l'enjambement. On peut même jeter un pont sur quelques-uns de ses silences pour les adoucir.

Enfin la variété du mouvement, et en même temps une vivacité indirecte s'obtient en reculant les points où, par la rime servant de clôture, l'unité rythmique se trouvera achevée, et en la faisant attendre pendant une série de vers où d'autres rimes prolongeant l'attente se seront accumulées.

Le premier moyen est le plus matériel et le plus saisissable. Il consiste à faire se succéder des unités rythmiques de rapidité inégale, et aussi des unités de vivacité inégale. Dans le premier cas, il y a *hétérométrie*. Cette hétérométrie est de plusieurs sortes ; on peut placer simplement un vers court après un vers long ou réciproquement, ou après un vers un autre qui soit évidemment le catalectique du premier. Dans le second cas, l'effet est plus sensible Enfin l'hétérométrie est complète dans le vers libre.

Nous n'avons pas à indiquer ici les divers exemples de l'hétérométrie, nous en traitons sous la rubrique du *Nombre comme élément rythmique*. Cette hétérométrie est plus accentuée quand elle forme le distique. Elle l'est davantage au point de vue strophique lorsqu'elle se rencontre dans le clausule.

Alternance régulière de vers isométriques croisés avec des vers hétérométriques.

Second vers, réduction du premier.

Bénits soient l'homme et la bête et la plante,
Et les oiseaux,
Et la grenouille et la coquille lente
Au fond des eaux.

Hétérométrie retardée (le vers hétérométrique moitié de l'autre).

Le petit oiseau pour un plus petit qu'il couve et qu'il aime,
Brave l'aquilon, brave le vautour, brave l'homme même,
Au bord de son nid.

Il a rassemblé son aile tremblante, ouvre sa paupière,
Jusque dans les cieux il a regardé la grande lumière,
Et Dieu le bénit.

Hétérométrie où le petit vers précède le grand.

Peuples, élevez vos concerts,
Poussez des cris de joie et des chants de victoire,
Voici le roi de l'univers
Qui veut faire éclater sa puissance et sa gloire.

Hétérométrie finale consistant en un vers clausule.

Heureux celui qui près de toi soupire ;
Qui sur lui seul attire ces beaux yeux,
Ce doux regard et ce tendre sourire.
Il est égal aux dieux. (Delille).

Le *vers libre* constitue une hétérométrie bien plus constante, et où il n'y a pas de symétrie entre les vers de même longueur. Le mouvement était *uniformément varié*, il devient *irrégulièrement varié* ; nous traitons du vers libre dans un autre chapitre. C'est même spécialement pour cette variété de mouvement que le vers libre a été créé.

L'hétérométrie n'existe pas seulement dans le vers, mais aussi dans les hémistiches. Le premier dans un vers peut être plus long ou plus court que le second. C'est ainsi que dans un vers de 9 syllabes on peut employer l'une des deux formules 5 + 4 ou 4 + 5, et même celle 3 + 3 + 3. Dans les deux premiers, il y a hétérométrie de l'hémistiche et dans la dernière, isométrie. Il en est de même dans le décasyllabe des formules 4 + 6, 6 + 4 et 5 + 5.

De même, dans les langues où existent des pieds, il y a hétérométrie entre un dactyle et un spondée qui se suivent.

Le second moyen d'obtenir la variété du mouvement consiste à ne pas toujours placer les repos de différentes natures à la même place, mais d'éloigner l'un de l'autre le repos psychique de la fin de la phrase et le repos phonétique de la fin du vers, le repos psychique et phonétique de la fin de l'hémistiche. Ce n'est qu'un peu plus loin que les deux se rejoignent. Nous avons décrit ce procédé de l'école romantique sous le nom d'*harmonie différée*. En même temps qu'il y a variété, il y a accélération, et lorsqu'on reprend le vers classique, retardement. En voici quelques exemples.

Et d'une voix encore
tremblante : « Ami, le ciel écoute qui l'implore. »

A la fin du premier vers, il n'y a que repos phonétique et lexicologique, ce n'est qu'après le mot *tremblante* du vers suivant que le repos psychologique se produit ; puis à la fin du second tous les repos coïncident. En outre, le mouvement est accéléré. Après le repos phonétique isolé sur le mot *encore*, on s'avance plus vite pour obtenir la fin du vers.

Il en est de même à l'hémistiche.

Je te perds. . une *plaie* ardente, envenimée.

Les trois repos n'existent plus à l'hémistiche comme d'ordinaire ; le repos psychologique est après le mot : *ardente* ; à la fin les trois repos coïncident. En même temps le rythme est accéléré. Si les deux vers suivants sont construits sur le modèle classique, le mouvement est ensuite retardé.

Dans l'alexandrin trimètre, le mouvement, comme nous l'avons démontré, est plus vif que dans le dimètre. Si le trimètre et le dimètre se suivent, il y aura un mouvement varié.

Enfin dans le même ordre d'idées, une variété peut naître du fait de faire alterner la césure purement phonétique avec celle qui est lexicologique ou psychologique et de corriger certains des silences qui se trouvent ainsi comblés.

Ta voix jeu-ne, ta blanche main douce
Et ton pas d'un *oiseau* sur la mousse.

Il y a contraste entre les césures de ces vers sous ce rapport.

Enfin la variété s'obtient aussi par le *croisement* des rimes féminines et des rimes masculines ; avec les premières le vers est plus long, avec les secondes il est plus court. En les faisant se suivre par couple, sans doute le mouvement est varié, mais il l'est beaucoup plus, lorsqu'il y a croisement suivant la formule A B A B ou suivant celle A B A B A, ce croisement donne à l'ensemble une grande souplesse ; le vers accéléré est toujours suivi d'un vers ralenti. Lorsqu'on est parvenu à la fin du premiers vers, on se hâte d'ailleurs pour trouver la rime correspondante, et ne la rencontrant pas à la fin du second, on se hâte encore davantage.

B. - EFFET POÉTIQUE

La vitesse plus ou moins grande du mouvement, sa vivacité, sa variété produisent des effets poétiques très importants, au-delà des effets rythmiques. On peut les constater déjà dans le vers latin, où le choix des dactyles ou des spondées (dont la valeur temporale est pourtant équivalente) influe dans ce sens. En multipliant les dactyles, on obtient de l'harmonie imitative, objective, optique, c'est-à-dire que par la rapidité du rythme on imite la rapidité de l'action. Qui ne connaît le verscélèbre de Virgile donnant la sensation du galop du cheval.

Quadrupedante putrem sonitu qualit ungula campum

Par contre, les spondées imitent la lourdeur des cyclopes forgerons.

Illi inter sese multa vi brachia tollunt,

et les efforts des matelots.

Adnisi torquent spumas, et æquora verrunt

Le spondée placé exceptionnellement au cinquième pied a un effet encore plus puissant.

Supremamque auram ponens caput expiravit.

Mais l'onomatopée d'objective devient bientôt subjective ; ce qu'on exprime ainsi, ce sont les mouvements de l'âme rendus par les mouvements du rythme

Par exemple, la colère cause des mouvements précipités et haletants de l'âme, elle sera rendue par des mouvements précipités du rythme.

Sequar atris ignibus absens ;
Et, quum frigida mors anima seduxerit artus,
Omnibus umbra locis adero : dabis, improbe, pœnas. (V.)

Où l'on voit qu'il y a une accumulation de dactyles.
De même :

Ferte citi flammas ; date vela, impellite remos. (V.)

La douleur est rendue par le mouvement lent du spondée.

Et casum insontis mecum indignabar amici. (V.

De même la majesté.

Vultu quo cœlum tempestates que serenat, (V.)

De même le deuil.

Pontum adspectabant flentes

Le vers spondaïque, c'est-à-dire où le spondée est substitué au dactyle au 5e pied, exprime encore plus énergiquement les sentiments sombres par une modification du mouvement du rythme.

Æquoreæ monstrum Nereïdes admirantes.

L'effet est accru aussi si le dactyle ou le spondée employés sont en rejet sur le vers suivant.

Il en est de même en français. Cela y est cependant moins sensible en raison de ce que la versification française ne possède pas de pieds règlés et que ceux qu'elle a naturellement sont peu nombreux. Cependant avec ses iambes, ses anapestes et ses péons quatrièmes diversement agencés, ses vers normaux et catalectiques, ses strophes isométriques et hétérométriques et les différences de mouvements qui en résultent, elle peut imiter soit les *mouvements matériels*, soit les *mouvements de l'esprit.*

On peut noter cette impression différente résultant d'*hémistiches hétérométriques*, suivant que le mouvement du rythme se trouve retardé ou accéléré, par exemple, dans le vers de 9 syllabes suivant la formule 4 + 5 ou 5 + 4.

Pour mieux faire sentir le contraste, nous choisissons deux strophes d'un sentiment triste.

Le vent levait — parmi la tempête
Nos souvenirs, — nos bonheurs passés,
Qui vont tournant — dans la pauvre tête,
Mais sous la pluie — ils sont tous glacés.

Il fait son devoir — pensif et morne
Bête de labour — au lourd collier,
Le pauvre cheval — jusqu'à la borne
Où l'on doit tourner — se replier.

La suite de la première strophe est simplement mélancolique, parce que le mouvement s'accélérant à la fin vient tempérer l'impression du

commencement ; dans la seconde, au contraire, où le mouvement se ralentit, la tristesse s'accumule.

Le péon quatrième, le pied le plus rapide, se trouve dans le décasyllabe de la forme 5 + 5 ; aussi ce vers est-il un des plus gracieux. Il en est de même du vers de 15 syllabes avec la formule analogue 5 + 5 + 5, et aussi du vers de 5. Cela est dû à la rapidité du pied employé.

Dans ton petit nid,
Où la vie est douce,
Mon oiseau béni,
Eclos sans secousse.
L'amour réuni
Que le temps émousse
Enfin t'a fini,
Petit oiseau, pousse.

Ce vers est pourtant moins rapide que les suivants, parce qu'il tend à se décomposer en deux pieds inégaux : *Où ta vie est douce ; un oiseau-béni.*

Quand rentrés au nid — nous lisions ensemble,
Tu m'as dit un soir — un long soir d'hiver :
Vivre ainsi toujours — ami, que t'en semble?
Nous chauffer toujours — à ce feu si clair ?

(Manuel.)

Quand tous les baisers — longtemps retenus — autour de ta chair
Viendront éclater — au jour radieux — qui partout se lève,
Ah ! tu m'aimeras — d'un premier amour — tout mêlé de rêve,
D'un amour naïf — demi conscient — virginal et clair.

La coupure bicésurée donne rythmiquement une grande vivacité, par comparaison avec le même vers unicésuré. Le mouvement rythmique ainsi accéléré exprime le mouvement correspondant du sentiment et de la pensée.

En voici un exemple d'autant plus net que le grand vers est suivi d'un petit dans la même strophe.

Par les vallons, par les grands monts, parmi le flot,
Un souffle passe,
Déracinant chêne et clocher dans son sanglot,
Semence et race.

Il y aurait à noter bien d'autres effets poétiques produits par le mouvement retardé ou accéléré, lent ou vif, du rythme ; les exemples donnés suffisent. C'est une harmonie imitative spéciale, créant un mouvement parallèle à celui de l'objet ou à celui de l'idée.

II. — DE LA DIRECTION DU MOUVEMENT

Ici encore nous avons à distinguer comme toujours le *mécanisme* et l'*effet rythmique* de cette direction d'une part et son effet poétique de l'autre.

A. — MÉCANISME ET EFFET RYTHMIQUE

Le rythme dans sa direction peut être : 1° *ascendant* ou *descendant*, 2 *progressif* ou *régressif*, 3° *direct* ou *rotatoire*.

a). — Mouvement ascendant et mouvement descendant.

Nous ne mentionnons ici le second que pour ordre, parce qu'il manque, en réalité, à la rythmique française, ou du moins, qu'il n'y existe que dans un cas particulier, le seul où le rythme descendant soit possible. Au contraire, il joue un rôle capital dans la métrique gréco-latine, et aussi dans la rythmique moderne des peuples germaniques.

Il y a *rythme ascendant*, lorsque dans l'alternance continue qui constitue le vers la syllabe *atone* précède partout la syllabe *accentuée*, ou dans les métriques quantitatives, la brève précède la longue, en tout cas, quand la *thésis précède l'arsis* qui termine le pied. Ce rythme se réalise dans l'iambe, l'anapeste. Au contraire, il y a *rythme descendant* dans le cas inverse, c'est-à-dire lorsque l'*arsis* précède la *thésis*, par conséquent, dans le dactyle et le trochée. Le rythme n'est ni ascendant ni descendant, quand le pied se compose soit de deux syllabes accentuées, soit de deux syllabes longues, comme dans le spondée. Ce cas est plutôt théorique, car par l'entraînement rythmique et l'influence des pieds contigus, le spondée se scande, suivant les cas, comme un iambe ou comme un trochée.

On obtient souvent d'une *manière artificielle* la *conversion* du rythme ascendant en rythme descendant ; pour cela on détache les atones ou les brèves qui commencent le vers, et on en fait une partie initiale surnuméraire, connue sous le nom *d'anacruse*. Puis on commence le vers par la première arsis (soit la longue, soit l'accentuée). En continuant

ainsi, on se trouve terminer par une arsis non suivie de thésis, ce qui rend le vers catalectique.

bĕa — tŭs il — lĕ qui — prŏcul — nĕgo — tus

devient ainsi :

bĕ — ātŭs — illĕ — qui prŏ — cul nĕ — gōti — is

Pourquoi cette conversion? Parce que la *musique* attaque son rythme par le temps fort, et que ce qui précède est un prélude. Le rythme du vers doit être conforme.

Dans la poesie germanique, l'anacruse s'appelle *auftakt* et joue le même rôle.

Par ce moyen il n'existe plus que le rythme descendant.

En Français, au contraire, c'est le rythme ascendant qui existe seul. Le motif en est simple : il tient au rythme naturel des mots. L'accent n'étant sur la première syllabe que dans les monosyllabes, et restant toujours, sauf cette exception, sur la dernière, le pied se compose d'une thésis, plus un arsis.

Le jour — n'est pas — plus pur — que le fond — de mon cœur.

lequel vers comprend trois iambes suivies de deux anapestes.

Dans un seul cas le vers pourrait être descendant. C'est lorsqu'il commence par un monosyllabe accentué.

Viens dans ma — pauvre chau — mière

Qui se compose de deux dactyles et d'un trochée.

Viens dans ma — pauvre chau — mière
Viens repo — ser un mo — ment
Dieu garde — ra ta pau — pière
Dors sous mon — toit douce — ment.

Le vers masculin devient ainsi catalectique, mais le vers féminin ne subit aucune mutilation. Ce rythme a son charme particulier, mais il est très rare, le rythme naturel du mot entraîne vers le système iambique.

On pourrait cependant détruire la catalexe du vers masculin en croisant le rythme descendant avec le rythme ascendant.

Viens dans ma — pauvre chau — mière
Reposer — un seul — moment
Dieu garde — ra ta pau — pière
Sous mon toit — très dou — cement.

Mais il existe un vers descendant d'une manière plus pratique dans la terminaison dite féminine ou plutôt un virement de rythme. Jusqu'à l'avant dernière voyelle le vers est ascendant, puis à cette syllabe il devient descendant.

C'est pour — deux cœurs — aimants — une maison — aiman — te.

La syllabe *man* est une arsis terminant un pied : *aiman — te* ; jusque-là le rythme a toujours monté de thésis en arsis ; à partir de ce point il descend d'arsis en thésis.

b). — Mouvement progressif ou régressif

Si nous envisageons l'hexamètre latin (privé de rime) nous trouvons que son mouvement est *toujours direct, progressif*; le vers suivant ne revient jamais sur un vers antécédent pour en reproduire quelqu'un des sons, ni aucun autre élément. Dans le distique élégiaque, il y a un certain retour en arrière pour répéter le dessin rythmique du distique précédent. Dans la strophe le retour se marque par la reproduction dans la seconde du dessin rythmique de la première.

Dans la versification française (le vers blanc n'étant pas usité) il n'y a jamais *mouvement progressif sans mélange*. Dans le poème amorphe à rimes plates, le vers suivant se termine avec un certain retour vers le vers précédent, par sa sonorité finale qu'il reproduit. C'est l'effet de la rime. Mais ce retour a lieu à un point qui n'est pas très éloigné de celui de départ. Bientôt un nouveau vers va commencer, un troisième qui ne fera retour à aucune des parties du premier ni du second ; et si le quatrième fait retour par la rime au troisième, il a perdu de vue complètement les deux premiers.

Mais le mouvement régressif s'accentue beaucoup lorsque la *rime devient croisée*. Alors les deux premiers vers n'ont qu'un mouvement progressif, mais le troisième a un mouvement régressif vers le premier à travers le second. Dans la formule de rime A B A B le retour de A à A ou de B à B est beaucoup plus marqué que dans celle A A B B.

Le mouvement s'accentue encore lorsque la rime devient embrassante dans la formule ABBA, alors le 4e vers, pour revenir par sa rime à la rime finale du premier, doit faire un long chemin en arrière.

Ce chemin peut devenir encore plus long, si l'on interpose un plus grand nombre d'autres rimes, par exemple, dans cette formule ABBBA

ou dans celle-ci ABAAB ou celle équivalente sous ce rapport. AABAAAB. On voit combien la rime suivante est éloignée de la rime précédente et combien le retour est remarquable.

Quelquefois le mouvement régressif n'est pas phonétique, il est psychologique ; c'est lorsqu'on fait rimer non une syllabe, mais le vers entier. Nous en avons donné des exemples dans le poème psychique. Il faut en citer ici encore quelques-uns.

D'abord on peut répéter à la fin de la strophe le vers du commencement.

Tes deux yeux que de mon regard j'ouvris doucement,
Où l'azur était descendu dans une caresse,
Oh ! s'il faut qu'en un jour dernier j'aille les fermer,
Demi-clos et dormant encor longtemps qu'on les presse,
Tes deux yeux que de mon regard j'ouvris doucement.

Ce mouvement se trouve aussi dans le poème quand le dernier vers est identique à toutes les strophes.

Le plus souvent le retour soit phonétique, soit psychologique, a lieu à très petite distance dans la strophe, à une distance qui rappelle celle de la rime plate dans le vers.

Par exemple, au point de vue phonétique, la deuxième strophe reprend, pour commencer, quelqu'une des rimes de la première, de sorte que celle-ci n'est point quittée brusquement.

C'est ce qui a lieu dans les deux premiers quatrains du sonnet qui sont construits d'après la formule suivante.

1er quatrain : ABBA ; 2e quatrain : ABBA. A leur tour les tercets sont réunis par une des rimes communes.

De même, dans le système des strophes suivantes.

Ah ! la neige était sur la terre,
Ah ! la neige était dans les *cieux*,
Elle entrait jusque dans mes *yeux*,
La vaste neige solitaire.

J'errais voyageur *anxieux*
Sur la plaine, la grande plaine,
Elle était infinie... et pleine
De flocons épais et *soyeux*.

Ils tombaient drus comme la laine,

Deux des rimes de la première strophe se trouvent dans la seconde à une place différente.

Le même système est suivi par la rime psychique dans le pantoun, par exemple :

Le vieux mont est brillant de neige,
A ses pieds l'ébénier fleurit,
Qu'un dieu bienveillant te protège !
Ta petite bouche sourit.

A ses pieds l'ébénier fleurit,
De brillants métaux le recouvrent,
Ta petite bouche sourit
Pareille aux corolles qui s'ouvrent
(Banville).

Ce qui a lieu dans le vers et la strophe se produit aussi dans le poème. Il peut y avoir à la fin d'une strophe un mot qui devra être nécessairement reproduit à la fin de la strophe suivante. En outre, il est possible que l'on doive répéter à la fin du poème les vers ou l'un des vers du commencement, c'est ce qu'on peut observer dans le pantoun et en d'autres poèmes à forme fixe ; mais alors presque toujours il y a dans le reste du poème non un simple mouvement régressif. mais un mouvement tournant. C'est celui-ci, un des plus curieux, que nous allons décrire.

c). — Mouvement direct et mouvement rotatoire

Dans la *danse* qui a servi d'*infrastructure* au rythme musical et au rythme poètique, on distingue trois sortes de mouvements : le mouvement en avant, le mouvement en arrière et le mouvement rotatoire. Il en est de même dans le rythme poètique. Nous avons indiqué les deux premiers ; voici le troisième.

Le *mouvement rotatoire* se distingue nettement du *mouvement régressif*, il consiste non à revenir une fois au point de départ, mais à y faire retour incessamment par un mouvement rotatoire continu.

Ce *mouvement rotatoire* s'observe dans les diverses unités rythmiques: le stance, le poème, mais c'est dans ce dernier qu'il devient le plus sensible. D'autre part, il se réalise d'une manière psychologique, lexicologique ou simplement phonétique.

La stance (le vers est une unité trop petite pour ce mouvement) présente de nombreux exemples de cette rotation. Mais celle-ci est plus rare quand elle est purement phonétique. Il faut que la strophe soit d'une certaine étendue et que la même rime y revienne à chaque ins-

tant. Elle est fréquente lorsqu'elle est psychologique. Le triolet la réalise alors d'une manière très remarquable.

De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches,
En si bémol, en ré, en la,
De tous côtés, d'ici, de là.

Les prés en habit de gala
Etaient pleins de fleurettes blanches.
De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches.

Il y a un vers répété deux fois et un autre trois, et le distique du commencement clot la fin de la strophe.

C'est surtout dans le poème que cette rotation apparaît. Ici il faut distinguer les trois rotations, celle qui est purement phonétique, la lexicologique, la psychologique.

La *rotation* est purement *phonétique* lorsque le dernier vers d'une strophe a la même rime que le dernier de toutes les autres, ce qui implique la concordance d'un autre vers de plus. Elle est plus fréquente lorsque les vers d'une stance ne riment pas entre eux, mais respectivement avec ceux de la strophe précédente. Enfin les vers d'une strophe peuvent rimer entre eux, sauf le dernier qui le fait avec le dernier de la strophe suivante.

La rotation est *lexicologique*, c'est-à-dire consiste dans le retour non d'un vers entier, ni d'une rime, mais d'un mot, lorsque le même revient à des places déterminées dans chacune des strophes du poème; tantôt cet ordre est symétrique, tantôt il est en sens inversif, d'où un poème inversif, et, par conséquent, rotatoire dans le sens strict.

La rotation est donc surtout en *ordre inversif*. En voici un exemple :

L'aurore est venue et tu dors, *mignonne*,
L'oiseau dans la feuille est tout *reposé*,
Prêt à recevoir le jour que Dieu *donne*...
Mais te réveiller ! je n'ai pas *osé !*

Un petit baiser serait trop *osé ;*
Le baiser plus doux que celui qu'on *donne*
C'est le baiser pur, frais et *reposé*
Qu'elle-même fait ta lèvre, *mignonne*.

Dans les vastes cieux mignon et *mignonne*,
Le cœur près du cœur chacun *reposé*,
S'en vont pour chercher la moisson que *donne*
Le champ mûr à peine au pigeon *osé*.

Cette inversion se trouve dans la sextine. Seulement le triage des rimes dans la strophe précédente quant à l'ordre de leur reproduction se fait d'après un système plus compliqué.

âge, divin, davantage. héritage, vain, vint

Ceux de la deuxième se termineront par

vint, âge, vain, divin, héritage, davantage.

La rotation n'existe pas ainsi seulement de strophe à strophe comme dans l'exemple antérieur, mais entre toutes les strophes, et aussi dans l'ensemble du poème, car la sextine ne se termine que lorsque le roulement a ramené l'ordre suivi dans la première strophe.

Enfin, la clôture de la sextine, son épode, doit reproduire toutes les rimes du commencement dans un espace moitié moindre.

La rotation *lexicologique* se rencontre encore dans le rondeau. Le premier mot du premier vers se trouve répété comme un refrain, à la fin de la seconde strophe et de la troisième, de manière à ce que ce mot forme un *leitmotiv*.

L'*étincelle* jaillit entre cailloux et fer,
Entre le dur malheur et l'âme d'homme fier,
Plus le choc est brutal, plus l'étincelle brille,
Et tout à coup la flamme immortelle scintille,
C'est le génie ardent qui s'allume dans l'air.

Sous la cendre tout bas l'étincelle grésille,
Au feu couvert il faut chauffer une famille.
Mais elle fait effort et traverse l'hiver,
L'étincelle.

Elle fit quelquefois une gerbe d'enfer,
Ayant longtemps couvé, monte jusqu'à l'éther,
La chance, le talent et l'amour, tout pétille ;
Plus souvent suie et cendre et pas une brindille,
Pour la garder encore elle coûte trop cher,
L'étincelle.

Le mot essentiel : l'*étincelle* revient dans chaque strophe, et en outre, le mot de la fin reproduit celui du commencement, la rotation est complète.

On sait ce que nous entendons par l'élément lexicologique dans le rythme, c'est celui qui consiste non dans une proposition entière, une pensée mais dans un mot seul, une idée.

La rotation psychologique du poème est plus fréquente encore et produit des effets plus puissants.

On peut compter comme poèmes à *rotation psychologique*, c'est-à-dire comme reproduisant de strophe à strophe des vers entiers et répétant souvent à la fin le vers du commencement, la ballade, le rondel, la villanelle, la glose, la chanson, le virelai nouveau.

Le chanson présente le procédé de rotation le plus simple, mais la quantité de vers reproduits y est plus considérable. Après chaque couplet, on répète un couplet moindre, épodique, toujours identique. Il y a un retour continuel.

La ballade présente le même vers à la fin de chacune des trois strophes et de l'envoi. Il y a comme un refrain simplifié et placé à l'intérieur.

Le rondel répète à la fin de la seconde strophe les deux premiers vers de la première et à la fin de la troisième et dernière strophe le premier vers seulement. Il en résulte ainsi un double retour, et à la fin du poème un retour exact au commencement.

La villanelle, la glose, le virelai nouveau présentent un système particulier, celui de la rotation alternante. Par exemple, dans la villanelle, la première stance se compose de trois vers ; deux de ces vers sont destinés à être alternativement répétés dans chacune des stances suivantes, la dernière stance seule les contient cumulativement.

La nature est joliette
Le soleil va s'allumer,
La fleur a fait sa toilette.

Le thym et la sarriette
Croissent pour la parfumer,
La nature est joliette.

Plus bas est la violette
Qui ne peut plus se fermer,
La fleur a fait sa toilette.

Et la dernière strophe est construite ainsi :

Mais ne sois pas inquiète,
C'est toi qui m'as fait rimer,
La nature est joliette
La fleur a fait sa toilette.

Telle est aussi la structure du virelai nouveau.

Je suis un ver, mais j'ai deux ailes,
Petits yeux ont mille prunelles.

Ensuite la première strophe de cinq vers se termine par :

Je suis un ver, mais j'ai deux ailes.

La deuxième par :

Petits yeux ont mille prunelles

La fin de la troisième strophe reprend :

Je suis un ver, mais j'ai deux ailes

Enfin l'épilogue est ainsi conçue, en sens inversif du prologue.

Petits yeux ont mille prunelles.
Je suis un ver, mais j'ai deux ailes.

Le mouvement rotatoire est incessant et complet.

La glose a le même système alternant, mais commence par un quatrain dont chacun des vers se trouve alternativement répété dans chacune des strophes.

Tel est le mouvement tournant ; il répond à celui de la valse dans la danse.

L'effet rythmique est très grand ; la sensation du retour est un des éléments les plus naturels et les plus forts du rythme ; il satisfait l'oreille à laquelle plaisent à la fois la répétition du son et celle de l'idée, et il forme entre les vers et entre les stances un lien serré.

B. — EFFET POÉTIQUE

Il serait trop long de décrire l'effet poétique qu'on peut tirer de la direction du mouvement rythmique. Le moins sensible est celui qui résulte du rythme ascendant et du rythme descendant ; cependant le second est beaucoup plus doux et exprime mieux les sentiments de cette nature. On peut s'en convaincre en français par l'emploi de la terminaison masculine qui est en mouvement ascendant et de la terminaison féminine qui est en mouvement descendant et termine, pour ainsi dire, le vers en pente. Si le vers masculin est entièrement éliminé, il en résulte une douceur constante.

L'effet produit par le mouvement progressif, régressif et rotatoire est encore plus énergique. La versification française tout entière et aussi le charme poétique de toutes les versifications modernes sont fondés sur la rime, or la rime, même plate, n'est que le retour du même son. Le

sentiment aussi aime le retour, le souvenir vit de passé plus que d'avenir et même de présent. trouve un charme particulier dans la répétition par la pensée de ce qui a été vécu par l'action ; c'est cette morosité sublime qui domine l'art. Si la rime devient psychologique, l'effet s'accentue, ce n'est plus seulement le son, mais la pensée elle-même qui revient, qui frappe sans cesse. de là une sorte de suggestion poétique qui attire. Que si ce n'est pas la strophe seule, mais le poème entier qui est ainsi réglé, le charme augmente. Mais aussi il faut que l'idée, que la pensée ainsi mises en vedette, soient supérieures ; si elles sont au niveau du reste ou au-dessous, l'effet est perdu, il devient contraire, tout se trouve déprimé, les points symétriques doivent être des sommets. Ces mots. ces pensées, sont placés ordinairement à la fin de la strophe, en gradation. La gradation est la loi de la poésie, comme de la prose, la marche y est ascendante.

Le *mouvement*, soit dans son *intensité*, soit dans sa *direction*, domine la *rythmique*, comme le monde physique : c'est lui qui soulève le vers, l'anime, le rend plus léger. c'en est le souffle et l'âme, l'élément le plus immatériel. Jusqu'à présent, que nous sachions, son rôle dans notre versification n'avait pas été mis en lumière.

CHAPITRE XVI

DU NOMBRE DANS LE RYTHME

Le *nombre* est un des éléments essentiels du rythme, mais le nombre de quoi ? C'est ici que les versifications des divers peuples diffèrent profondément entre elles.

Dans la versification gréco-latine, on ne compte pas dans un vers le nombre des syllabes, du moins dans les hexamètres ; il est même fort différent dans chacun. On ne s'occupe pas davantage de celui des accents. Ce qu'on recherche, c'est le *nombre des atomes de temps* représentés par des brèves que le vers doit contenir. Le vers hexamètre se compose de douze longues qui équivalent à vingt-quatre brèves ; ce vers compte donc vingt-quatre valeurs de brèves. C'est la mesure temporale.

Dans la versification des vieilles langues germaniques, on ne compte pas non plus le nombre de syllabes, mais on ne compte pas davantage les moments de temps, sauf peut-être certaines exceptions dans le système scandinave ; ce que l'on suppute, c'est le *nombre d'accents* formant arsis dans chaque hémistiche ; les syllabes non accentuées ne sont pas comprises.

La versification française dans son premier état a semblé pencher vers ce système, probablement sous l'influence germanique, mais elle s'en est bientôt écartée pour en suivre un troisième qui lui est commun avec les autres langues romanes.

Elle ne se préoccupe ni de la quantité, ni même de l'accent, si ce n'est pour l'exiger à la fin du vers et à l'hémistiche, mais elle compte seulement le *nombre de syllabes*. C'est en vain que Becq de Fouquières a tenté d'ajouter à ce comput un caractère temporal ; en effet, les syllabes accentuées sont bien, comme il le remarque, plus longues que les autres, et cependant chaque hémistiche peut en avoir une, deux ou plus, sans que son équilibre soit dérangé, ce qu'il ne pour-

rait faire si le vers français avait une mesure de temps. Une fraction de la rythmique latine, celle du vers logaëdique, avait cumulé le comput des syllabes avec la quantité.

Tels sont les *trois systèmes* relatifs au nombre dans le rythme, nous ne devons nous arrêter qu'au dernier, puisque c'est celui de la versification française.

Le *nombre de syllabes* y est donc *constitutif du vers*, mais il l'est aussi des autres unités rythmiques, soit supérieures, soit inférieures, ainsi d'une part de la strophe, soit la plus petite, comme le distique, soit la plus étendue, et du poème, et d'autre part de l'hémistiche, et enfin, autant que cette unité peut exister en français, du pied.

Il peut varier depuis deux syllabes qui est le minimum théorique et quatre qui est le minimum pratique jusqu'à un nombre indéfini, mais ces nombres des plus divers, se polarisent en deux groupes très marqués, qui ont chacun un caractère différent très net : le *nombre pair*, le *nombre impair*. L'importance de la *parité* et de l'*imparité* existe dans toutes les unités rythmiques, et imprime au rythme un caractère que l'on peut comparer au *mode majeur* et au *mode mineur* en musique. Le vers de huit syllabes est un vers pair, celui de sept un vers impair; de même l'hémistiche de six est paire et celle de cinq impaire. Enfin, la strophe de quatre vers est la strophe paire par excellence, celle qui domine toute la poésie lyrique ; au contraire, la strophe de trois vers, le ternaire, est la strophe impaire.

Il y a entre le vers pair fondamental et le vers impair un rapport étroit en ce sens que certains vers impairs ne sont que l'*altération* d'un vers pair correspondant. On obtient cette altération en retranchant une syllabe au vers pair ; par exemple, le vers de sept syllabes dérive ainsi de celui de huit, et le vers de cinq de celui de six. L'effet est plus marqué lorsqu'il s'agit de vers plus étendus. En retranchant une syllabe du vers normal de douze syllabes, du vers alexandrin, on obtient le vers anormal de onze syllabes ; de même le vers de dix syllabes devient un vers de neuf. On peut même faire subir au vers normal un double retranchement, un dans chaque hémistiche. Alors le vers de douze syllabes peut devenir un vers de dix, et on aboutit du pair au pair. Ce n'est qu'une apparence, ou tout au moins, qu'une réalité partielle. L'ensemble du vers passe bien du pair au pair, mais chaque hémistiche passe du pair à l'impair. C'est ce qui fait la différence en latin de l'hexamètre et du pentamètre. Lorsque les deux sont réunis dans le distique élégiaque, cette différence se sent beaucoup mieux.

Donec eris felix multos numerabis amicos,
Tempora si fuerint... — nubila-solus eris...

Le second vers n'a plus que quatre pieds et deux demi-pieds, tandis que le premier en a six pleins.

Le moyen mécanique de conversion du vers pair en vers impair correspondant est la *catalexe* ; si le retranchement a lieu dans les deux hémistiches, il y a *bicatalexe*.

Par exemple, en traduisant le vers latin qui précède.

Tant que le bonheur dure, — il est beaucoup d'amis ;
Mais vienne le malheur — vois les ennemis.

Le premier hémistiche du second vers est complet, mais au second il manque une syllabe. Il y a ainsi un distique d'un vers de 12 et d'un vers de 11.

Dans les vers suivants.

Tant que le bonhur dure — il est beaucoup d'amis ;
Vienne le malheur — vois les ennemis.

Le second vers subit deux retranchements chacun à l'un des hémistiches ; on passe d'un vers de 12 à un vers de 10, mais l'impression s'est cependant modifiée parce qu'on passe de deux hémistiches pairs de six syllabes, à deux hémistiches impairs de cinq syllabes chacun.

Tels sont les principes généreux au point de vue *mécanique*.

Le *point de départ* est le *nombre pair*, c'est lui qui donne l'*harmonie pleine*, complète, *symétrique* et qui permet au vers, à la stance, de se partager en deux *parties égales*. Du reste, la parité est dans toute la nature, dans la structure de la plupart des corps organisés, ce qui les rend symétriques. Malgré le fameux vers :

Numero Deus impari gaudet.

C'est, au contraire, le nombre pair que la nature préfère partout. Cela est même rendu sensible en linguistique par l'existence du *duel* Celui-ci ne s'est pas formé pour indiquer le nombre deux, mais pour marquer le nombre pair ; cette parité, cette dualité, si fréquente en tous objets, a semblé avoir droit à une expression grammaticale spéciale. Les deux yeux du visage, les deux mains, toutes les parties symétriques ont leur duel spécial.

Le nombre *impair* crée, au contraire, l'*asymètrie*, par conséquent, est une altération du premier, en dérive, et le moyen de dérivation est la *catalexe*.

Cette catalexe dans le rythme est analogue à ce qu'est le *mode mineur* vis-à-vis du *mode majeur* dans la musique. En effet, si nous envisageons ces deux modes, nous trouvons qu'ils diffèrent essentiellement dans leur base, c'est-à-dire par la tierce au-dessus de la tonique. Dans le mode majeur, elle se compose de deux tons complets, formant les deux intervalles ; entre le *do* et le *ré* il y a un ton entier ; il y en a un aussi entre le *ré* et le *mi* ; de là une paire complète. Dans le mode mineur, au contraire, de la première à la seconde note, il y a bien encore l'intervalle d'un ton, mais de la seconde à la troisième, il n'y a plus que celui d'un demi-ton ; le second intervalle se trouve raccourci de moitié. La parité pleine s'est changée en simple proportion. Le reste de la gamme se trouve aussi modifié, mais cela n'a pas d'importance quant au principe, ce n'est qu'une simple accommodation au changement initial. Il résulte de cette substitution de mode que dans le premier le nombre des deux premiers intervalles était un nombre pair, deux tons, tandis que dans le mode mineur le total de ces deux intervalles est un nombre impair, un ton et demi, ou trois demi-tons.

A l'effet mécanique de l'imparité du nombre dans le rythme correspond une impression poétique différente ; tandis que le nombre pair convient au sentiment normal, mesuré, plutôt joyeux, le nombre impair convient au sentiment anormal, irrégulier, plutôt mélancolique ; toutes les poésies classiques emploient de préférence le nombre pair : toutes les poésies romantiques, et aussi celles primitives de certains peuples, emploient volontiers le nombre impair. Cela correspond exactement à l'emploi du mode majeur et du mineur en musique.

Nous avons dans chacun des chapitres de ce livre distingué et examiné séparément : 1° le rythme *en lui-même*, 2° l'effet et l'*emploi poétique* du rythme. Ici nous ne maintiendrons pas cette distinction pour avancer plus rapidement, mais nous voulons la noter en passant.

Dans la versification française, la parité ou l'imparité du nombre dans le rythme se complique de la théorie de l'*alternance* des rimes masculines et des féminines Le vers à rime masculine est plein, acatalectique, s'il est envisagé seul ; l'alexandrin possède alors douze syllabes, le décasyllabe en possède dix, l'octosyllabe huit exactement. Le vers à rime féminine dépasse ce nombre, il est *hypercatalectique ;* l'alexandrin contient alors 11 syllabes, *plus une fraction :* le décasyllabe, dix syllabes *plus une fraction*. Comment évaluer cette fraction ? Cela est assez difficile ; elle consiste dans un *e* muet, pas tout à fait élidé, mais qui l'est presque et ne se survit que par son reflet sur la

syllabe précédente, ainsi que nous l'établissons dans un autre chapitre. En français, c'est le vers masculin qui peut être considéré comme normal; cependant en italien c'est le vers féminin qui est considéré comme tel, c'est lui dont le nombre de syllabes est régulateur, ce qui change les noms ; aussi le décasyllabe français est-il l'hendécasyllabe italien Mais cela tient à ce que cette langue et les autres romanes ne possèdent pas d'*e* muet proprement dit, mais à la fin des mots des syllabes atones claires Cependant leur dénomination est impropre, d'autant plus que les syllabes posttoniques qui terminent les vers peuvent être chez eux de deux et même de trois syllabes. En réalité, c'est le vers masculin qui est normal, le vers féminin est hypercatalectique en français d'un quart ou d'un huitième de syllabes, en italien, d'une, deux ou trois syllabes.

En définitive, il y aurait donc, quant au nombre, trois sortes de vers, au lieu de deux : le vers *normal* ou masculin à nombre pair, l'inférieur, masculin encore, mais à *nombre impair*, formé du premier par le retranchement d'une syllabe, et enfin le supérieur, *féminin*, à nombre *impair*, formé du premier par l'addition d un *e* muet.

Cependant dans la règle d'alternance établie en français entre le vers masculin et le vers féminin, qui se réunissent par couples ou doubles couples, soit en rimes plates, soit en rimes croisées, le double couple qui ne renfermera que des vers masculins au nombre de quatre sera catalectique vis-à-vis de celui qui renferme normalement deux vers masculins et deux vers féminins, car alors le quatrain rythmique prendra deux fractions de syllabes. En se posant à ce point de vue, le masculin peut devenir catalectique du féminin. Par le même motif, quatre rimes féminines qui se suivent seront hypercatalectiques du quatrain rythmique normal

Maintenant nous allons étudier, à la lumière de ces principes, le nombre rythmique pair et impair, acatalectique et hypercatalectique, successivement dans le vers, l'hémistiche, la strophe et le poème.

A. — DU NOMBRE PAIR ET IMPAIR ET DE LA CATALEXE DANS LE RYTHME DU VERS

Il faut distinguer : 1° le nombre des *syllabes du vers*, 2° celui des *hémistiches* qui le composent, 3° le nombre des *syllabes* différentes dans chaque *hémistiche*, 4° la rime binaire et ternaire, 5° la *parité* ou

l'*imparité* du dessin rythmique, 6° la *rupture* de l'*alternance* entre les rimes masculines et féminines.

a). — Nombre des syllabes du vers.

Ce point est de la plus haute importance, il semble au premier abord purement numérique, mais il n'en est rien, il est pondéral, affecte l'équilibre du vers et aussi sa sensation poétique et esthétique. Ce qui importe surtout sous ce rapport, ce n'est pas que le nombre soit plus ou moins élevé, mais qu'il soit pair ou impair.

Comme nous l'avons vu ailleurs, la question de la parité ou de l'imparité se relie étroitement à celle de la catalexe et de ses dérivés. Il faut donc qu'au moyen de la métrique latine nous définissions ces derniers termes.

La *catalexe* est la suppression d'une syllabe ou d'un demi-pied à la fin du vers, et la *bicatalexe* d'une syllabe dans chaque hémistiche. Dans le vers latin déjà cité, il y a bicatalexe.

Tempora-si fue-rint .. — nubila-solus e-ris....

Dans la *brachycataleæe*, c'est un pied entier qui manque à la fin du vers, par exemple, pour le vers iambique de six pieds.

Spernis-deco-ræ vir-ginis-toros —.....

Le vers est *hypercatalectique* quand il contient un demi-pied de trop.

Leves-que sub-nocte-susur-ri.

En français on peut établir en principe que le vers impair est catalectique du ver pair supérieur, et quelquefois *bicatalectique*.

Mais l'effet produit par cette altération diffère beaucoup suivant la coupure intérieure du vers, c'est-à-dire, d'après le nombre de ses parties, de ses césures. On les étudierait mieux d'ensemble, mais nous ne voulons pas établir de confusion ; seulement nous y reviendrons tout à l'heure sous la rubrique du nombre des hémistiches.

Le plus petit vers pair est poétiquement celui de quatre syllabes, et il est peu usité. Il ressemble à une octosyllabe dont les deux hémistiches rimeraient ensemble.

Autre n'aurai
Tant que je vive ;
Son serf serai.
Autre n'aurai
Je l'aimerai
Soit morte ou vive.
Autre n'aurai
Tant que je vive. (DE CROY).

Le vers de trois syllabes en est le catalectique pour le retranchement de la dernière syllabe.

Le rythme ci-dessus exprime la douceur, le sentiment calme, équilibré. Celui de trois syllabes a beaucoup plus de vivacité, exprime un mouvement très rapide et violent.

Sabre au clair,
Dans l'éclair
Nous courons ;
Sabre au clair,
Dans l'éclair
Nous sabrons.

Ou bien douce au contraire, mais avec la même rapidité.

Main petite,
Dans la mienne.
Venez vite,
Frêle et saine,
Main bénite,
D'amour pleine.

Le rythme de six syllabes est très usité ; c'est celui qui est le plus commun dans la poésie populaire ; en unissant deux petits vers, il a produit l'alexandrin.

Son catalectique est le vers de cinq syllabes, beaucoup plus rapide au point de vue rythmique, plus mélancolique au point de vue poétique que l'autre.

NORMAL

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pécheur,
Chemine où Dieu t'envoie,
Enfant, garde ta joie,
Lys, garde ta blancheur. (HUGO).

CATALECTIQUE

Ah! loin de la voie
Où va le pécheur,
Marche où Dieu l'envoie
Et garde ta joie,
Garde la blancheur.

Au point de vue rythmique le vers de six syllabes se balancerait mieux s'il avait une césure médiane, comme dans : *Ah! bien loin de la voie*, son équilibre serait parfait. Son succédané catalectique est plus hâté, moins balancé. Au point de vue poétique, le sentiment en est plus triste.

Mais c'est dans le vers supérieur (bien des métriciens négligent les petits vers) que s'observe surtout cette différence.

Le vers de huit syllabes est le vers français lyrique par excellence, de même que celui de douze syllabes est le vers épique et dramatique. C'est le rythme dans sa pleine efflorescence, de même que c'est le plus ancien. Son catalectique est le vers de sept syllabes, à nombre impair.

NORMAL

Nous n'osons plus parler de roses,
Quand nous les chantons, on en rit;
Car des plus adorables choses
Le culte est si vieux qu'il péril.

(SULLY PRUDHOMME).

Au point de vue rythmique ce vers se balance encore mieux quand il est coupé par une césure médiane.

La maison bonne et familière,
Que Dieu voulut, que Dieu bénit,
Comme le blé, comme le nid,
Au doux foyer prête sa pierre.

CATALECTIQUE.

Voici le catalectique du vers de 8 syllabes, celui de 7.

Il est passé, le printemps
Que le ciel donne,
Passé l'été, c'est le temps
Du vieil automne.

Il est impossible de ne pas sentir à l'oreille l'absence d'une syllabe à la fin du 1er et du 3e vers pour avoir l'harmonie pleine. Poétiquement l'effet est *en mineur*, il est mélancolique.

Il serait facile de faire l'épreuve, car l'octosyllabe est très fréquent en français.en en convertissant un certain nombre en vers de 7 syllabes.

Un autre vers classique français très usité, et qu'on trouve dans la chanson de Roland, vers épique par excellence, c'est le *décasyllabe*, vers *pair*, et d'un balancement très rythmique. Mais, pour l'apprécier complètement, il faudrait tenir compte de la place de ses césures, ce que nous ferons bientôt.

Prenons le vers français classique, celui de la formule 4 + 6, c'est-à-dire dont la césure se place après la quatrième syllabe,

Si je ne loge en ces maisons dorées,
Au front superbe, aux voûtes peinturées
D'azur, d'émail, et de mille couleurs,
Mon œil se paist des thrésors de la plaine,
Riche d'œillets, de lis, de marjolaine,
Et du beau teint des printanières fleurs.

(Desportes).

Et dans la chanson de Roland,

Carles li reis — nostre emperere magnes,
Set anz tuy pleins — ad estet en Espaigne :
Tresqu'en la mer — conquist la terre altaigne
N'i ad castel — ki devant lui remaignent,
Murs ne citet — n'i est remés à fraindre

Enfin avec la césure 6-4.

Nous voici de retour dans nos montagnes.
Quel plaisir, quel bonheur, et quel beau jour !
Frais vallons, noirs torrents, vertes campagnes,
Nous vous offrons nos cœurs, nos chants d'amour.

Le balancement est égal dans les deux cas ; seulement le premier genre est plus usité en France, et le second en Italie.

Nous ne citons pas le décasyllabe de la formule 5 + 5, parce que le nombre impair des syllabes de chaque hémistiche modifie son caractère.

Voici maintenant son *catalectique*, le vers de neuf syllabes.

On peut déjà remarquer que le vers catalectique ou vers impair est

beaucoup moins usité dans la versification française que son correspondant pair : on peut s'en convaincre surtout en comparant le vers de dix syllabes si usité à celui de neuf qui l'est si peu.

CATALECTIQUE

Et la lune et l'étoile et la fleur
Ont fleuri sans changer de couleur,
L'homme aussi sans changer son malheur.

L'effet du *nombre impair du vers* s'augmente par le *nombre impair de ses césures* ou par celui des syllabes de chaque hémistiche. L'impression de tristesse de ce rythme est très intense.

Nous verrons bientôt les modifications d'effet qui résultent de ces différentes coupures.

Le vers de douze syllabes est le *chef des vers français*, il occupe seul la poésie dramatique, il a détrôné le décasyllabe de la poésie épique, et la poésie lyrique l'emploie souvent, malgré la concurrence de l'octosyllabe. C'est celui qui, avec son nombre pair total, le nombre pair de ses hémistiches (du moins dans le système classique) et le nombre pair des syllabes de chaque hémistiche, a le balancement rythmique le plus parfait. Son excellence rythmique correspond donc à son excellence poétique.

Il est utile d'en citer dans le seul but de le comparer à son catalectique, le vers de onze syllabes.

NORMAL.

C'est la ferme bretonne où l'on boit le bon lait,
Où le bonheur est grave et le cœur jamais laid.

CATALECTIQUE.

Nous nous aimions sans nous être rien promis,
O le meilleur, le plus vieux de mes amis,
Et tout chez l'un était à l'autre permis.

(RICHEPIN).

Avec cette césure 4 + 7 on sent la rudesse rythmique venant d'un équilibre du vers beaucoup moins parfait, et, en même temps, l'effet poétique de grande concentration du sentiment qu'on peut en tirer.

Mais la comparaison s'établirait mieux avec la formule 6 + 5 où la catalexe est à la fin du vers,

En avant ! ventre à terre! — au galop ! hourrah !
Plus d'un bon vivant
Qui fendait le vent
Aujourd'hui sous le vent — du destin mourra.

(Richepin).

Au-dessus du vers de douze syllabes il n'y a plus de vers classique, et même beaucoup nient la possibilité non matérielle, mais rythmique et poétique de ces vers, ne les considérant que comme des jeux de virtuosité. C'est une profonde erreur ; la gamme rythmique n'est pas plus épuisée par les rythmes en usage jusqu'à ce jour, que la gamme du spectre solaire ne l'est par les rayons visuels que dépassent les rayons calorifiques, les chimiques et d'autres peut-être. Nous allons donc les construire. Pour ceux qui regardent l'alexandrin comme le plus long vers normal, ces vers sont hypercatalectiques, il n'en est pas de même pour nous qui croyons à leur normalité.

Vers de 14 syllabes normal (formule 4 + 5 + 5).

Mon âme est triste — et nul chant d'oiseau, — nul rayon du ciel
Ne la pénètre — en son ombre épaisse — en sa solitude ;
De longs malheurs — l'ont placée enfin — dans cette attitude
Et son chagrin — est devenu doux — mais essentiel.

(Formule 2 + 6 + 6).

Mon cœur — mon petit cœur d'enfant — que m'a donné ma mère,
Parfois — je le retrouve après — qu'il fut bien longtemps mort,
Je sens — se réveiller en moi — tout le passé qui dort
Avec — sensation ancienne — ébauchée et première.

Catalectique (13 syllabes).

Mon enfant — reste tout petit — pour qu'on s'aime bien ;
Ne grandis — même pas tes yeux — ni ton bon sourire,
Tu seras — plus fort ou meilleur — mais pas autant mien ;
Ton regard — dans mon seul regard — se voit et se mire,
Mon enfant — reste tout petit — pour qu'on s'aime bien.

La catalexe d'après les césures choisies se trouve au commencement du vers et non à la fin, mais peu importe sa place. On voit l'effet rythmique ; il se compose non seulement de l'imparité totale, mais de celle de chaque hémistiche à l'intérieur. Quant à l'effet poétique, on sent que le vers de 13 syllabes est en mode mineur.

Au-dessus se trouvent deux vers dont l'un est catalectique de l'autre, celui de 16 syllabes, et celui de 15, le dernier d'un charme très mélancolique et d'un rythme frappant pour l'oreille, ce qui devrait le faire admettre même par ceux qui refusent tous les vers plus longs que l'alexandrin.

Vers de 16 syllabes, normal (formule 5 + 5 + 6).

Soleil, roi des cieux — et roi de la terre — et de toute nature,
Je t'attends frileux — et plongé dans l'ombre — humide sur le sol,
Je suis ton enfant — ton petit enfant — ta pauvre créature,
Tu m'as du limon — pétri, réchauffé — de ta chaleur si pure
Et j'ai rampé, puis... — j'ai marché, bientôt — je vais prendre mon vol.

Ce vers a une allure majestueuse. Le dernier hémistiche semble lui attacher un poids, et détruire ce que les deux premiers auraient de trop léger, mais ce dernier est discordant avec les autres, après deux hémistiches de cinq syllabes on s'attend à en trouver un troisième du même nombre ; il y a là un défaut rythmique.

Ce défaut est corrigé par son catalectique, le vers de 15 syllabes, un des plus harmonieux qui existe. Mais le vers de 16 syllabes a une harmonie pleine avec la formule 4 + 4 + 4 + 4 qui en fait une sorte d'alexandrin tricésuré

C'est le matin — le frais matin — quand la lumière — encore sommeille
Que la rosée — a descendu — très doucement — sur chaque fleur,
Que le repos — très lentement — a bien bercé — chaque douleur,
*Soudain éclate — un chant joyeux : — c'est l'*Angelus *— qui me réveille.*

Voici maintenant le vers.

Catalectique (15 syllabes).

La division naturelle est alors 5 + 5 + 5.

Il a la rapidité, l'allure du vers de 10 syllabes suivant la formule 5 + 5.

C'est le carillon — ce sera demain — le grand jour de fête,
Les petits oiseaux — écoutent déjà — du fond de leurs nids,
Et tous les enfants — se couchent joyeux — libres et bénis,
Les mamans sont près — les maîtres sont loin — les devoirs finis,
La longue semaine — aux jours ennuyeux — la semaine est faite,
C'est le carillon — ce sera demain — le grand jour de fête.

Ce rythme est un des meilleurs de la poésie française : il est étonnant qu'on n'ait pas songé à l'employer davantage.

Au-dessus les vers d'inusités deviennent inconnus ; cependant leur construction est possible et capable de rendre certains effets poétiques.

Le vers de 18 syllabes peut être employé pour les sujets les plus graves et en donne fidèlement l'impression. C'est un mode majeur non seulement par le nombre total des syllabes du vers, mais aussi par celui des syllabes de chaque hémistiche 6 + 6 + 6 ; seul le nombre des hémistiches peut lui donner une teinte mineure.

Résurrection.

Ils ont ressuscité — de la paix du tombeau — dans leur forme première,
Ceux qui furent vivants — qui s'étaient endormis — d'un intense sommeil,
Leur âme est revenue — et leurs yeux vont s'ouvrir — à la grande lumière,
Le souffle du Seigneur — a passé dans le sol — et soulevé la pierre,
Sous l'immobile ciel — luit pour ces nouveau-nés — un étrange soleil.

La trompette a sonné — les cloches ont chanté — tout le reste est silence ;
L'ombre grandit autour — tout le bruit s'est éteint — les bouches sont sans voix,
Seul au sommet des cieux — en un point éclatant — brûle un rayon qui pense,
Il pénètre partout, — il va se réflétant — sur une voûte immense,
Faisant la nuit visible — ainsi que fait l'éclair — en promenant ses doigts.

Le vers catalectique du précédent serait celui de dix syllabes, il ne pourrait être construit comme directement catalectique, car la formule 6 + 6 + 5 serait peu harmonieuse, mais cela ne serait pas impossible.

Ils ont ressuscité — de la paix des tombeaux — en forme première
Ceux qui furent vivants — qui s'étaient endormis — d'un grave sommeil

La différence d'une syllabe ne produirait pas un effet important sur une aussi grande étendue. A cette hauteur la catalexe tend à s'effacer.

Au-dessus du vers de 18 syllabes qui se construit très normalement, on entrevoit le vers de 24 syllabes qui est le double de l'alexandrin ; mais son catalectique, celui de 22 syllabes, n'en diffère presque pas.

Le vers de 24 syllabes se constitue très normalement avec la formule 6 + 6 + 6 + 6 ; il y a comme des alexandrins qui se suivraient, mais qui ne rimeraient entre eux que de deux l'un, de même que l'alexandrin lui-même se compose aussi d'une suite de vers de 6 syllabes qui ne rimeraient que de deux l'une.

Voici la fin de la pièce que nous venons de citer et qui se termine par des vers de 24 syllabes.

Et le juge est assis, — que l'homme un jour jugea — qu'il condamna sans crainte
[— et qu'il honnit sans honte].
Le condamné d'hier — est le juge aujourd'hui — il est le maître au ciel —
[c'est lui qui fit le compte]
De nos vouloirs méchants — de nos faibles pouvoirs — de nos faux repentirs
[hélas ! il pèse tout
Lui qui marchait errant — que nul n'avait reçu — que nul ne vêtissait — qui
[par la soif ardente,]
Devant la goutte d'eau — sous le rayon de feu — le long du long chemin —
[dans la poudre mordante,]
Languissait vainement — méprisé des meilleurs, — il courbe les humains, —
[et lui seul est debout !]

Salut, toi le seul grand — vainqueur qui fus vaincu — juge qui fus jugé, Sei-
[gneur de la revanche !]
Toi qui sais retrouver — parmi le noir limon — dans la nuit éternelle — un
[grain de perle blanche,]
Peut-être qu'aussi moi — sous une main de fer — sous un bras juste, hélas ! — je
[devrai succomber]
Qu'importe ! ceux qui m'ont — imprudemment blessé — qui firent se ployer —
[mon âme droite et franche,
Ceux qui m'ont poursuivi — ceux qui m'ont délaissé — tiens la balance juste
[et qu'alors rien ne penche,]
Seront alors punis — punis devant mes yeux — ensuite juge moi — dis si je
[dois tomber !]

b). — Du nombre des hémistiches qui composent le vers.

Le rythme résultant du nombre n'est pas exprimé seulement par la *durée* du vers, mais aussi par le *nombre* de ses *coupures*. La coupure paire lui communique un caractère de pleine cadence, les deux parties sont symétriques, il n'y a qu'un seul point d'appui, mais ferme, au milieu ; c'est l'équilibre stable. Au contraire, la coupure impaire donne une *cadence*, non pas nulle, mais brisée, moins naturelle, et présentant toute l'impression du mode mineur en musique. L'effet poétique est concordant ; les sentiments exprimés par la *coupure impaire* sont plus moroses, plus mélancoliques, indiquent des dispositions d'esprit exceptionnelles. En outre, le vers bicésuré est plus rapide que le vers unicésuré.

Il n'y a pas lieu de s'occuper de cette différence dans les vers qui n'ont pas de césure obligatoire. Cette césure ne commence qu'au vers de neuf syllabes.

Le vers de neuf syllabes est déjà en mode mineur par le nombre total de ses syllabes ; il le devient davantage lorsqu'il contient trois parties ; cette coupure incessante le rend comme haletant.

Ici le heurt est adouci parce que la seconde césure n'est que phonétique.

Ce vers peut, au contraire, être divisé en deux parties seulement ; la césure est alors en majeur.

D'abord par l'emploi du système précédent, mais en supprimant la seconde césure.

Quand l'hiver — a glacé — nos guérets,
Le printemps — vient repren — dre sa place
Et ramène — à nos champs leurs attraits,
Mais, hélas ! — lorsque l'âge — nous glace,
Nos beaux jours — ne reviennent — jamais (MOLIÈRE).

Puis par la formule 5 + 4.

Il fait son devoir — pensif et morne
Bête de labour — au lourd collier,
Le pauvre cheval — jusqu'à la borne,
Où l'on doit plier — se retourner.

Le cœur est triste — et le ciel lui-même
Met son chagrin — sur notre chagrin.
Là-haut, il n'est — nul Dieu qui nous aime,
Comme ici-bas — nous n'aimons plus rien.

Avec ces trois dernières césures, le vers de neuf syllabes n'est plus divisé qu'en deux parties, et rentre sous ce rapport dans le mode majeur, mais il plonge encore dans le mode mineur de plusieurs côtés, en raison d'abord du nombre total impair des syllabes du vers, puis de l'inégalité des deux fractions.

Le vers de dix syllabes se divise toujours en deux parties et appartient aussi au mode majeur, quelles que soient les places des césures.

Le vers de onze syllabes peut employer des césures différentes, et aussi en nombre différent. Si on le divise en trois parties, il est par le commencement catalectique du vers de 12 syllabes.

Jeanne Darc — reviens du ciel — dans ton village !
La France meurt — la douce France — en vasselage.

Mais ce vers peut être unicésuré aussi suivant la formule 5 + 6. 6 + 5, 4 + 7.

Il est alors en mode majeur, mais on ne le sent pas parfaitement, il semble plus heurté, à cause de l'inégalité du nombre des syllabes dans chaque hémistiche.

1 *Soleil ! roi des des cieux — de toute la nature,*
Je suis ton enfant — ta pauvre créature
2 *En avant ! ventre à terre ! — au galop ! hourrah !*
3 *Nous nous aimions — sans nous être rien promis.*

Dans le vers de douze syllabes, l'alexandrin, la différence entre le mode majeur et le mode mineur s'accuse bien, suivant que ce vers est *unicésuré* ou *bicésuré*. Dans le premier cas, surtout avec la *césure classique*, le vers est d'un *équilibre parfait*, d'une rapidité moyenne, et à parties binaires et symétriques, conformes au plan général de la nature. Dans le second, le *rythme est altéré* ; du reste, cette altération contribue à la beauté, comme une certaine morbidesse, le mouvement est plus rapide, les arrêts plus rapprochés.

Voici deux stances qui se suivent, dont la première se compose d'alexandrins unicésurés et la seconde d'alexandrins bicésurés.

Debout ! il faut souffrir ; — debout ! il faut lutter
Pour exister, hélas ! — seulement et pour vivre,
La gloire ne tient plus — la trompette de cuivre
Il s'agit de ne pas — descendre sans monter.

C'est la défaite — et la retraite — et la déroute ;
Le fier drapeau — marche en arrière — et lentement,
Les morts laissés — ont attendu — l'enterrement,
L'esprit hésite — et la main cesse — et le cœur doute.

Le contraste est ici d'autant plus frappant que le fond du sentiment exprimé est le même, l'impression de lassitude et de défaite. Mais la première strophe indique l'effort qui persiste, la seconde l'effort qui tombe, en se conformant à l'effet que peut rendre le rythme.

Le vers de treize syllabes peut s'unicésurer ou se bicésurer. C'est encore ici la bicésure qui donne le sentiment le plus mélancolique.

Unicésuré, il suit les formules 5 + 8, 7 + 7, ce dernier semble plus naturel.

Formule 5 + 8.

Sobres, loin d'ici — loin d'ici, buveurs d'eau bouillie,
Si vous y venez — vous nous ferez faire folie. (Scarron).
Le tigre indien — le lynx — les panthères touchées
Suivent devant lui — par des guirlandes attachées

(Banville).

Formule 7 + 7.

Avant bone amours faudre — li siècles iert faiblis

(Cité par Jeanroy)

Avant que cessent les bonnes amours, le monde finira.
Le peuple s'écrie : oiseaux — plus que nous soyez sages

(Béranger)

Formule 6 + 7.

Dans l'ombre autour de moi — vibrent des frissons d'amour,
Venu je ne sais d'où — parmi les senteurs salines
Traîne un vol de parfums — œillets, roses, miel, pralines.

(Richepin).

Voici maintenant la *bicésure*.

La formule est 3 + 5 + 5.

La première partie forme une base qui permet d'égaliser entre elles les deux autres parties.

Si ton cœur — n'est plus le cœur bon — que le mien te donne,
Si je cherche — en vain ce que j'ai — de mon âme en toi,
Mon petit — il faudra que Dieu — meilleur te pardonne,
Mon enfant — mon petit enfant - sera mort pour moi,
Si ton cœur — n'est plus le cœur bon — que le mien te donne.

Le vers de quatorze syllabes unicésuré suit la formule principale 7 + 7 qui permet d'avoir deux parties égales ; ce rythme est usité dans la poésie populaire ; et ailleurs il se forme de deux vers de 7 syllabes, comme l'alexandrin de deux vers de 6.

A Paris, y a une fille — mariée nouvellement
Elle se peigne et se mire — dans un beau miroir d'argent
Mais sa mère luy va dire — Marguerite, bouté avant...
Regardez si je suis belle — ou si mon miroir m'y ment.

Une autre unicésure suit la formule 6 + 6.

Aussi la créature — était par trop toujours la même
Qui donnait ses baisers — comme un enfant donne des noix;
Indifférente à tout — hormis au prestige suprême
De la cire à moustache — et de l'empois des faux cols droits.

(VERLAINE).

Voici maintenant ce vers *bicésuré*, formule 4 + 5 + 5.

Un chant très doux — un mystique vers — même l'effarouche,
Sans lui parler — pour l'entendre il faut — toujours l'écouter,
Même une rime — accourant trop tôt — peut la dérouter,
Le papillon — il faut le saisir — mais sans qu'on le touche.

On voit la différence d'impression, et la minorité du rythme; du reste, cette double césure convient partout mieux aux grands vers, elle assure davantage leur équilibre et en même temps elle empêche de les confondre avec la réunion de deux vers plus petits.

Le vers de *quinze* syllabes que nous avons décrit déjà est un des plus harmonieux avec sa bicésure 5 + 5 + 5.

Tout, ton petit nez — tes yeux, tes beaux yeux — et ta lèvre dort,
Tes cheveux épars — en vain vivement — chatouillent l'oreille,
Et l'oiseau là-bas — en vain t'appela, — rien ne te réveille,
Rien qu'un doux baiser — plus doux que la nuit — et meilleur que l'or.

Au contraire, avec l'unicésure on obtient un vers peu harmonieux. Par exemple, avec la formule 7 + 8

J'ai veu d'un nouveau sentier — m'ouvrir l'honorable passage,
Pour aller sur votre mont — m'ombrager sous vostre bocage,
Et ma soif désaltérer — en vostre fontaine divine.

Le vers de *seize* syllabes peut être aussi unicésuré ou bicésuré. Avec une seule césure, il équivaut à la réunion de deux octosyllabes, ce qui le rend toujours réductible à deux vers composants et ce qui nuit à son unité.

La lampe est l'amie et la sœur de celui qui travaille et veille,
Quand elle sourit au poète, elle a produit mainte merveille.

Ce vers se balance bien, son équilibre est très normal et il est en mode majeur; mais il suffit de le faire rimer à l'hémistiche pour en faire deux vers de huit syllabes.

La lampe est l'amie et la sœur
De celui qui travaille et veille,
Quand elle sourit au penseur
Elle a produit mainte merveille.

Avec la *bicésure* le rythme prend de l'autonomie, mais il est plus sombre, moins balancé, plus mélancolique.

Formule 5 + 5 + 6.

Soleil, notre père — aux cieux notre ami — notre bonheur sur terre,
Grand soleil, soleil — immense, soleil ! — bonjour, ô doux soleil,
Jamais te voyant — et te regardant — je ne suis solitaire
Et si je pouvais — longtemps te fixer, — je saurais le mystère,
Ah ! reviens toujours, — sois toujours présent, — brille à chaque réveil.

Le vers de *dix-huit* syllabes ne peut pas s'unicésurer pratiquement ; il faudrait le diviser en deux vers de neuf syllabes, et celui-ci ne saurait se soutenir à son tour que par deux césures, ou par une seule répartissant en parties inégales.

Il doit se bicésurer suivant la formule 6 + 6 + 6 ce qui le constitue en trois parties. Nous en avons donné un exemple plus haut.

Le vers de *vingt-quatre* syllabes dont nous avons aussi fourni un exemple, doit se répartir en deux vers de douze syllabes, lesquels se partagent à leur tour en deux par une césure médiane, de sorte qu'en définitive il possède quatre parties, ce qui est une coupure en un nombre pair, et fait rentrer dans le mode majeur.

c). — Nombre pair ou impair des rimes.

Le vers ne se constitue pas seulement intérieurement, mais aussi *extérieurement* par son harmonie avec les autres vers, surtout dans certaines versifications, comme la nôtre qui n'existe pas normalement sans la rime. Or, cette constitution extérieure se fait de différentes manières : 1° il s'agit d'abord de la rime elle-même ; 2° il s'agit de la parité et de l'imparité du dessin rythmique ; 3° enfin dans le groupe de vers nécessaire pour la formation de la rime, il s'agit de savoir si ce groupe n'est pas abrégé d'une manière catalectique.

C'est le nombre pair ou impair des rimes que nous devons d'abord envisager.

Il suffit pour créer l'harmonie que la rime existe entre deux vers : au-dessous de ce minimum, il n'y aurait par définition pas de rime du tout. Il faut donc un couple, ou distique, pour qu'en français le vers ait son unité entière, tellement qu'exactement chez nous l'unité est plutôt le distique que le vers, surtout quand il s'agit d'un vers petit, et par conséquent sans césure, qui ne peut se soutenir seul. Cette union est binaire en nombre pair. D'ailleurs, les vers qui portent la rime peuvent être contigus (rime plate) ou séparés par un autre vers (rime croisée), cette distinction n'importe pas ici. Dans le cas de rime croisée pourtant, il faut la réunion de quatre vers pour pouvoir donner à chacun de ces vers son existence extérieure et complète.

Mais le nombre de vers rimant ensemble peut être supérieur à deux; il peut être d'un multiple de deux, quatre par exemple, mais ce cas est assez rare, alors son caractère ne change pas ; mais il peut être de trois, alors son caractère est modifié ; il en résulte une insistance particulière sur l'un des vers, une rupture d'équilibre qui indique un mode mineur.

Nous verrons que dans la strophe cette constitution d'une triple rime est beaucoup plus caractéristique, mais elle l'est déjà ici.

Voici des exemples qui feront bien sentir la différence de la rime simple et de la rime répétée.

LA GRÈCE

Rime croisée.

Trois mille ans ont passé sans te vieillir, ma mère
Eternellement jeune au sourire d'Hébé,
Ta vie, ah ! n'était pas, comme la nôtre, amère,
Les tristesses du Nord sur toi n'ont point tombé

Rime répétée.

L'enfant se berce à ton Homère :
Il croit qu'un conte de sa mère,
Pour chasser l'insomnie amère,
Chuchote sur son petit lit ;
Dans les moments où tout poète
Sommeillant un peu se répète,
Comme dans la chanson complète,
Il croit qu'un refrain l'endormit.

La répétition trois fois de la même rime donne à sa sonorité une plus grande intensité, plus de morosité, une disposition d'alternance moins régulière, une harmonie différée.

d). — De la parité ou de l'imparité du dessin rythmique.

Lorsque deux vers se suivent et surtout lorsqu'ils riment ensemble, on ne peut envisager l'un, en faisant totale abstraction de l'autre, il faut ne pas détruire le lien. Nous avons établi que certains vers sont catalectiques ou brachy-catalectiques de l'autre, par exemple, celui de neuf de celui de dix, celui de onze de celui de douze, ce n'est pas tout : le vers de huit est brachy-catalectique de celui de dix, et celui de dix de celui de douze, de même qu'en latin le pentamètre était brachy-catalectique de l'hexamètre. Normalement nous supposons que les deux vers dont l'un est catalectique ou brachy-catalectique de l'autre se suivent et riment ensemble, ils forment alors un distique, comme en latin le distique élégiaque se forme de l'hexamètre et du pentamètre réunis en couple.

Il se constitue alors un *distique hétérométrique*.

Il n'est pas même nécessaire que le second vers soit catalectique ou brachy-catalectique du premier, il suffit qu'il puisse en être considéré comme une réduction.

Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
Ne me dites rien ;
Faites que j'entende un peu d'harmonie,
Et je mourrai bien. (Sully Prudhomme).

Ici le second vers est le premier réduit de moitié.

e). — Du brisement de l'alternance régulière entre les fins de vers masculines et féminines.

Nous disons à dessein *fin de vers*, parce que c'est improprement qu'on parle de rimes masculines ou féminines, cette qualification ne concerne pas la rime elle-même. Les fins de vers se terminant ou ne se terminant pas par un *e* muet pourraient se produire sans ordre voulu et il en était ainsi dans la vieille versification française, mais aujourd'hui la règle de l'alternance est établie. Elle forme par elle-même un balancement de rythme spécial. Deux vers ont le nombre

exact de syllabes voulu par leur espèce et riment ensemble ; puis les deux vers suivants ont ce nombre, plus la valeur de l'e muet ; puis on revient aux vers sans *e* muet ; toujours par couples ; quelquefois les couples se croisent et on a alors un vers masculin après un vers féminin. D'où les deux formules M + M + F + F, ou M + F + F + M. Les deux vers de même nom doivent toujours rimer ensemble. De cette manière le couple M + M, n'égale pas le couple F + F quant au temps et au nombre de syllabes, mais le groupe M + M + F + F égalera dans son ensemble le groupe suivant M + M + F + F. Ce qu'il faut alors considérer, c'est le groupe composé de quatre vers vis-à-vis de tout autre.

Mais ce groupe peut être altéré et subir dans son ensemble une catalexe ou une hyper catalexe. Le premier résultat se produit quand on constitue le groupe avec M + M + M + M, c'est-à-dire quand on ne le compose que de vers masculins, le second résultat se produit dans la formule F + F + F + F, quand on ne le compose que de vers féminins. Il en est de même, à plus forte raison, quand une pièce entière n'est composée que de rimes masculines ou de rimes féminines.

Ce n'est qu'en ces derniers temps qu'on a recherché cette altération du rythme, réalisant dans l'ensemble une catalexe ou une hypercatalexe, comme on obtient certaines variétés de fleurs par l'altération du type. L'effet sentimental est très grand. La rime masculine, seule employée, donne au vers une grande énergie, et la rime féminine une grande douceur.

Chateaudun ! qui vois des bourreaux
Où furent des cœurs de lion,
Tu nous parais, nid de héros,
Plus sublime qu'une Ilion. (Banville).

Elle dit la voix reconnue,
Que la bonté c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste, la mort venue. (Verlaine).

B. — DU NOMBRE PAIR ET IMPAIR ET DE LA CATALEXE DANS L'HÉMISTICHE

L'hémistiche, sauf pour la rime et la césure, doit être considérée comme un petit vers ; elle a sa constitution interne et externe ; dans les deux, la parité et l'imparité peuvent être observées.

Elles existent d'abord dans le nombre des syllabes.

Il n'y a d'hémistiche en français actuellement qu'à partir du vers de neuf syllabes (autrefois l'octosyllabe avait une césure).

Dans ce vers, si on le bicésure, chaque hémistiche a un nombre impair de parties, trois ; si on l'unicésure, un des hémistiches en a nécessairement un nombre impair, le premier dans la formule 5 + 4, le second dans celle 4 + 5. Cette constitution contribue à lui imprimer son caractère en mode mineur.

Le vers de dix syllabes a deux sortes de césures : 1° celle classique, 6 + 4 et 4 + 6, dans ces deux formules chaque hémistiche contient un nombre pair de syllabes, cela est très important ; 2° celle nouvelle 5 + 5 ; dans cette formule chaque hémistiche en contient un nombre impair. Aussi elle produit une impression tout-à-fait différente, non seulement celle du mouvement rapide, comme nous le verrons ailleurs, mais aussi un sentiment plus mélancolique, un rythme altéré, dont l'effet est puissant.

Mais ce qu'il importe de remarquer surtout ici, c'est que *la parité de syllabes dans les deux premières formules explique pourquoi elles ont été d'abord seules employées*, quoique la division du décasyllabe en deux eut dû paraître plus naturelle C'est qu'il semblait nécessaire à l'harmonie non seulement que le vers eût un nombre pair de syllabes, mais aussi qu'il en fût de même de chaque hémistiche ; or, les deux formules 4 + 6 ou 6 + 4 satisfaisaient seules à cette condition, et celle 5 + 5, composée de deux nombres impairs, ne semblait pas naturelle. Ce n'est guères que dans notre siècle qu'on l'a employée couramment par amour de l'impair et de l'altération du rythme, tandis que la formule 4 + 6 devient rare.

Le vers de douze syllabes, qu'il soit unicésuré 6 + 6 ou bicésuré 4 + 4 + 4, a dans chacun de ses hémistiches un nombre de syllabes pair, la différence entre le dimètre et le trimètre n'existe donc que par ailleurs.

Les vers de 11, de 13, de 15 syllabes, qu'ils soient uni-césurés ou bicésurés, contiennent toujours, dans l'un de leurs hémistiches au moins, un nombre de syllabes impair, et cela contribue et suffit à leur donner le caractère mineur qui leur est commun.

Cependant les césures peuvent donner l'imparité à un plus ou moins grand nombre de leurs membres. Par exemple, le vers de 15 syllabes bicésuré donne 5 + 5 + 5, les trois hémistiches ont un nombre syllabique impair, unicésuré il donne 8 + 7 ou 7 + 8, un des hémistiches a un nombre de syllabes pair ; mais il suffit qu'un des hémistiches

ait un nombre de syllabes impair, pour que le caractère spécial soit imprimé.

Le vers de quatorze syllabes peut suivre les formules 7 + 7 ou 4 + 5 + 5 ou 6 + 8. Dans le premier cas, chaque hémistiche a un nombre impair de syllabes ; dans le second, les deux derniers hémistiches seulement ; dans le troisième, le nombre syllabique est pair dans les deux hémistiches.

Le vers de 16 syllabes dans la formule 8 + 8 a deux hémistiches dans chacun desquels le nombre des syllabes est pair : il en est autrement avec les formules 5 + 5 + 6 ou 6 + 5 + 5.

Le vers de 18 syllabes se compose naturellement de trois parties de 6 syllabes ; le nombre des syllabes de chaque hémistiche y est pair.

Telle est la constitution interne de l'hémistiche ; mais elle a sa constitution externe, soit vis-à-vis de l'autre hémistiche, soit vis-à-vis de l'hémistiche correspondant du vers suivant.

Vis-à-vis de l'autre hémistiche, son nombre de syllabes peut être catalectique ou hypercatalectique : c'est ce qui arrive toutes les fois que le nombre de syllabes n'est pas égal dans les deux. Par exemple, dans le vers de 9 syllabes, si la division est 3 + 3 + 3, il y a égalité respective des hémistiches, et aucun n'est catalectique relativement à l'autre. Mais il en est autrement dans les formules 5 + 4 et 4 + 5. Dans la première, le second hémistiche est catalectique du premier ; on l'attend de 5 syllabes et on n'y trouve que 4.

Voici un exemple pour juger de l'impression :

Adieu, bon cheval !... — Dieu de clémence,
Qui vois, entends tout — crime et vertu,
Aura-t-il crevé — sans récompense ?
Dans l'éternité — que lui veux-tu ?

L'oreille attend certainement dans le second hémistiche le même nombre de syllabes que dans le premier, tellement que, pour égaliser les deux, elle le prononce plus lentement et s'arrête plus longuement à la fin.

Dans le cas inverse :

Pas un rayon — ne chauffe ou n'éclaire,
Le foyer meurt — dans l'humidité,
La nuit sans lune — et sans la polaire
Est deux fois nuit — nuit d'éternité.

Dans le second hémistiche on se hâte davantage à la suite de l'entraînement du premier, pour que le second s'égalise.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que par l'inégalité des deux hémistiches il résulte dans le vers, à l'intérieur, un changement de mouvement, un mouvement varié, au lieu d'un mouvement uniforme. Dans la formule 4 + 5 le mouvement s'accélère ; dans celle 5 + 4, il se ralentit.

Dans le vers de 10 syllabes, il y a aussi une inégalité entre les deux hémistiches, au profit du premier ou du second, suivant la formule 6 + 4 ou celle 4 + 6 ; au contraire, dans la formule 5 + 5, ils sont tous les deux égaux.

Dans le vers de 12 syllabes, l'égalité existe en tous les cas, soit dans le dimètre, soit dans le trimètre ; mais dans le dimètre, l'égalité n'existe plus entre les sous-hémistiches. On peut avoir, ainsi que le remarque très bien Becq de Fouquières (2+4) + (4+2) ou (4+2) + (4+2) ou (5 + 1) + (1 + 5), etc. Il en résulte alors que le mouvement intérieur est varié.

Quant aux vers supérieurs, nous ne voulons pas nous répéter, il suffit de se reporter à ce que nous venons de dire tout à l'heure sur les diverses coupures de ce vers pour constater que suivant ces coupures. tantôt il y a égalité entre les hémistiches, par exemple 5 + 5 + 5 dans le vers de 15 syllabes, tantôt inégalité. Cette inégalité constitue une véritable catalexe, une altération du rythme qui veut, autant que possible, l'égalité syllabique entre les hémistiches, comme entre les vers. Cela est si vrai que lorsque le vers de neuf syllabes a commencé à devenir en usage, on n'a point songé à la coupe 4 + 5, ni à celle 5 + 4, mais tout de suite 3 + 3 + 3, qui procurait l'égalité entre hémistiches.

Enfin il faut *comparer l'hémistiche d'un vers* à celui qui lui *correspond* dans le *vers suivant*. Mais alors, s'il s'agit du dernier hémistiche, ce cas se confond avec la comparaison entre vers, et la catalexe de l'un des deux ; il en est de même s'il s'agit des deux hémistiches à la fois d'un vers comparés aux deux hémistiches de l'autre. Quant au premier, il n'est jamais seul catalectique.

C. — DU NOMBRE PAIR ET IMPAIR
ET DE LA CATALEXE
DANS LE RYTHME DE LA STROPHE

Il ne s'agit plus du nombre de syllabes, mais d abord du *nombre de vers* de chaque strophe, puis de l'*inégalité de ces vers* (hétérométrie et clausule) enfin de la *parité* ou de *l'imparité de la rime strophique.*

Chaque strophe se compose d'un nombre pair ou impair de vers, qui est toujours la strophe régulière, normale, et c'est celle à nombre pair ayant une harmonie simple, tandis que celle impaire est comme une strophe brisée. On peut dire, en étendant l'emploi des mots, que la strophe impaire est catalectique de la strophe paire supérieure.

La *strophe lyrique par excellence* (qui a le nom spécial de stance) est le *quatrain* ; la plus grande partie des vers lyriques sont composés ainsi. Il y a un plein balancement et une constitution facile de l'unité strophique au moyen de la rime croisée ou embrassante. L'espace de développement de la pensée poétique est convenable ; la phrase courte sans être brisée. Elle ressort sur toutes les autres strophes pour réaliser la strophe normale.

Celle de trois vers, composée d'un nombre impair de vers, a un caractère tout à fait différent, qu'elle constitue soit un tercet, soit un ternaire. Dans le dernier cas, son caractère s'accentue encore par la triplicité de la rime.

TERNAIRE.

Dans l'immense désert celui qui seul voyage,
Quand il a dépensé sa force et son courage,
Tombe.... soudain se lève, il a vu le mirage

Le mirage béni, le mirage maudit,
Où la source limpide au sable se perdit,
Qui souriait au Nord et qui tourne au Midi.

TERCET.

Comme l'ombre vient et va dans les cieux
Le cœur est changeant comme la lumière
Bonheur et malheur passent dans les yeux,

Et l'amour, l'amour remplit l'âme entière,
Puis l'indifférence et puis le dégoût ;
Au fond de l'ivresse est la goutte amère.

Dans les deux il y a trois vers qui renferment un sens complet. Dans le second, l'agencement des rimes donne l'apparence d'un quatrain incomplet, d'un quatrain catalectique, on attend le quatrième vers complétant la rime, on ne le trouve que dans la stance suivante. Tous les ternaires s'opposent directement au quatrain, comme le mode mineur au mode majeur. Mais si le ternaire est plus mineur par la triplicité de la rime, il l'est moins quant à la catalexe.

La strophe de *deux vers*, peu usitée, mais très gracieuse, ne comprend qu'une seule rime, mais elle a bien le caractère calme et en plein équilibre de quatrain.

La nécessité de la rime empêche qu'il n'y ait de strophe d'un seul vers ; cependant on pourrait considérer comme tel le dernier vers d'une pièce composée de tercets.

La strophe de six vers est en mode majeur, cependant, comme elle peut se diviser, surtout par la rime, en deux parties de trois vers, elle est moins pondérée que le quatrain, mais l'agencement des rimes peut aussi en former un quatrain développé. C'est le sixain.

Les lois de la mort sont fatales
Aussi bien aux maisons royales
Qu'aux taudis couverts de roseaux ;
Tous nos jours sont sujets aux Parques,
Ceux des bergers et des monarques
Sont coupés des mêmes ciseaux.

Dans cette structure le sixain n'est que le développement du quatrain ; chacun de ses vers féminins se dédoublent.

Le caractère de dédoublement est remarquable ; nous le rencontrerons dans d'autres strophes.

La stance de cinq vers est la catalexe de la précédente. On ne redouble qu'une de deux rimes féminines.

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pécheur,
Chemine où Dieu t'envoie,
Enfant, garde ta joie.
Lys, garde ta blancheur.

Il est vrai que la structure de ces deux stances, sixtain et stance de cinq syllabes peut être différente, et se constituer en rimes simplement croisées comme le quatrain, mais cela est difficile pour le second et altère l'unité du premier.

La stance de huit vers ou huitain est la réunion de deux quatrains, le nombre de vers est pair; si le sens s'arrête après le quatrième vers, il n'y a pas de huitain réel, seulement deux quatrains; mais on peut lui imprimer l'unité complète en répétant chaque rime, par exemple, féminine dans les vers suivants :

Adieu ! la brigantine
Dont la voile latine
Du flot qui se mutine
Fend les vallons amers !
Adieu la balancelle
Qui sur l'onde chancelle
Et comme une étincelle
Luit sur l'azur des mers. (V. Hugo).

La stance de sept vers est catalectique de la précédente. Il suffit de retrancher une unité à l'une des rimes triplées ci-dessus.

Monte, écureuil, monte au grand chêne
Sur la branche la plus prochaine
Qui plie et tremble comme un jonc,
Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
Oh ! vole, et monte à tire d'aile,
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand'donjon (Hugo).

Ici la troisième rime féminine du premier groupe se trouve retranchée.

La stance de dix vers se compose, en réalité, d'un quatrain à rimes croisées et d'un sixain sur deux rimes, avec développement de deux d'entre elles.

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant.
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La Mort, déployant ses ailes
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis;
Et dans cette nuit funeste
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis. (Rousseau).

La stance de neuf vers est le développement du ternaire dans lequel on intercale des rimes de noms différents.

Ainsi quand nous cherchons en vain dans nos pensées
D'un air qui nous charmait les traces effacées,
Si quelque soufffe *harmonieux*
Effleurant au hasard la harpe détendue,
En tire seulement une note perdue,
Des larmes roulent de nos *yeux* !
Un seul son retrouvé l'air entier se réveille,
Il rajeunit notre âme et remplit notre oreille
D'un souvenir *mélodieux*. (LAMARTINE).

Il est vrai que la formule quant aux rimes peut être différente. Par exemple, il peut y avoir virement de rimes au milieu: A B B A + C C D D C mais alors l'unité est moins forte, d'ailleurs c'est que la strophe de neuf vers devient vraiment catalectique de la précédente, ainsi dans les vers suivants.

Sais-tu ce qu'en te voyant
L'indigent dit quand tu passes?
« Voici le front plein de grâces
Qui sourit au suppliant !
Notre infortune la touche ;
Elle incline à notre couche
Un visage radieux ;
Et les mots mélodieux
Sortent charmants de sa bouche. (HUGO .

La strophe de douze vers se compose, dans sa forme la plus naturelle et la plus belle, d'un quatrain simple, suivi d'un second quatrain mes développées.

Pauvre Grèce, qu'elle était belle,
Pour être couchée au *tombeau*,
Chaque vizir de la rebelle
S'arrachait un sacré *lambeau*.
Où la fable mit ses Ménades,
Où l'amour eut ses sérénades,
Grondaient les sombres canonnades
Sapant les temples du vrai *Dieu* :
Le ciel de cette terre aimée
N'avait, sous sa voûte embaumée
De nuages que la fumée
De toutes ses villes en *feu*. (HUGO)

Il faut remarquer la structure de toutes ces longues strophes qui se décomposent en deux. On ne doit pas croire qu'il y ait deux unités indépendantes, collées ensemble artificiellement. Il existe deux phrases strophiques, formant un distique strophique, dont la seconde est la reprise et le développement de la première, et la première l'exquisse rythmique de la seconde, quand même les rimes seraient différentes. L'exemple tout à l'heure cité en donne la preuve.

La strophe de onze vers se constitue de la même manière, mais est catalectique de la précédente ; on retranche dans la seconde partie une des deux rimes féminines triplées.

Tu ne dors pas. souffle de vie,
Puisque l'univers vit *toujours* !
Ta sainte haleine vivifie
Les premiers et les derniers *jours*.
C'est toi qui répondis, au Verbe qui te nomme,
Quand le chaos muet tressaillit comme un homme

(ici suppression d'une troisième rime féminine).

Que d'une voix puissante on éveille en *sursaut* ;
C'est toi qui t'agitas dans l'inerte matière,
Répétas dans les cieux la parole première,
Et comme un bleu tapis, déroulas la lumière
Sous les pas du *Très-Haut*. (LAMARTINE).

Telles sont les stances de différents nombres de vers ; ce nombre est pair ou impair, et elles ont pour *générateurs* le *quatrain* ou le *ternaire* qui se dédoublent en se développant. Leur caractère diffère beaucoup suivant leur parité ou leur imparité, et c'est surtout dans les deux générateurs qu'on peut observer cette différence essentielle.

Mais ce n'est pas seulement par le nombre de vers qu'elle contient, mais aussi pour l'*isométrie* et l'*hétérométrie* de ces vers que la strophe se caractérise. Dans le vers isométrique, elle a un caractère normal, équilibré parfaitement, l'hétérométrie brise cette harmonie constante, à moins qu'elle ne soit une clausule, auquel cas le vers clausule vient constituer fortement l'unité, et loin de rompre l'harmonie continue la complète. Il faut donc distinguer sous ce rapport la strophe à vers isométriques, celle à vers hétérométriques et celle à clausule Cette dernière joue dans la strophe le même rôle que l'épode dans le poème.

Nous donnerons quelques exemples de strophes isométriques et de

strophes hétérométriques. Le type de couple hétérométrique est le distique latin composé d'un hexamètre et d'un pentamètre.

Pour être complet, il faut ajouter que l'hétérométrie est de deux sortes, elle comprend la dimétrie et la trimétrie : la première seule est usitée, mais la seconde existe, la stance comprend alors à la fois des vers de trois longueurs différentes.

QUATRAIN *isométrique*.

Ouvrant ses beaux yeux noirs pipés d'or, la Nuit douce
Ferme languissamment ses beaux yeux bleus du jour ;
Les pieds fins et légers se posent sur la mousse,
Et dans ses voiles fins flotte un parfum d'amour. (BOURGET).

QUATRAIN *dimétrique*.

Mon cœur se ferme, mon cœur dort,
Il meurt peut-être,
Rien n'y peut entrer, rien n'en sort,
Fais le renaître.

QUATRAIN *trimétrique*.

(12 syll.) Heureux qui dans son âme a fortement gravé
(6 syll.) *La crainte du Seigneur* !
(8 syll.) *La loi sans chagrin observée*
(12 syll.) Tourne en plaisir pour lui ce qu'elle a de rigueur.
(CORNEILLE).

Dans la dimétrie le second vers est une réduction du premier et le quatrième du troisième ; il constitue un véritable mode mineur dans la stance.

Il faut en distinguer la clausule ; c'est un petit vers final qui peut terminer le quatrain, mais finir aussi des strophes très longues.

QUATRAIN *à clausule*.

La pluie et le vent monotones,
Le ciel gris, frileux et couvert,
Le cœur triste et les feuilles jaunes
Voici venir l'hiver.

Il n'est plus et les dieux, en des temps si funestes,
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels,
Soumettons-nous : allons porter ses tristes restes
Au pied de leurs autels. (ROUSSEAU).

AUTRE STROPHE A CLAUSULE.

Déesse des héros, qu'adorent en idée
Tant d'illustres amants, dont l'ardeur hasardée
Ne consacre qu'à toi ses vœux et ses efforts,
Toi qu'ils ne verront point, que nul n'a jamais vue,
Et dont par les vivants la faveur suspendue
Ne s'accorde qu'aux morts.

La strophe à clausule est très usitée dans la versification latine. On peut citer dans ce sens la strophe saphique.

La clausule a pour avantage de causer un sentiment de surprise, et de resserrer dans un vers plus petit, plus condensé, l'impression et l'idée principale. Il a celui purement rythmique de marquer d'une manière plus nette la fin de la strophe.

Il existe encore dans la strophe une *hétérométrie plus complète ;* elle a lieu quand tous les vers ont une longueur différente. Cependant, l'unité strophique n'est pas détruite, quand la croissance et la décroissance des vers suit une certaine gradation.

Voici des strophes où le vers croit d'abord, puis décroit successivement.

FLUX ET REFLUX

C'est le flot !
Le flot sur la grève.
De l'horizon il se lève
Contournant çà et là quelque îlot ;
Il s'en vient doucement par caresse molle
S'étaler sur le sable et le cajole ;
C'est le flot.

C'est le reflux !
Un vent fraîchi vient de promener partout son haleine,
La mer a tout couvert, la mer est toute pleine,
Les sables heureux ne s'envolent plus...
La pointe des rochers surnage,
Voici le coquillage,
C'est le reflux.

Enfin, la parité où l'imparité d'une stance se mesure d'après les couples de rimes qu'elle contient, bien entendu, quand ces couples de rimes ne sont pas le développement d'une rime unique.

C'est ainsi que se distinguent l'un de l'autre le ternaire du tercet.

Tous les deux se composent également de trois vers, mais le premier a trois rimes semblables, le second, au contraire, n'a que deux mots rimant, le troisième ne rime qu'avec un vers de la strophe suivante. C'est ce qui fait que l'impression du ternaire est beaucoup plus grave que l'autre.

D. — DU NOMBRE PAIR ET IMPAIR DANS LE POÈME.

Le poème non organique, mais cependant composé de strophes, peut avoir ces strophes en nombre indéfini, et alors il y a une succession de strophes et d'antistrophes toutes semblables les unes aux autres, ou bien les strophes qui se suivent peuvent être tout-à-fait différentes et de dessin rythmique et d'étendue Il existe donc, par rapport aux strophes, un poème isométrique et un poème hétérométrique.

En outre, une des strophes peut s'organiser différemment de toutes les autres, étant plus courte ou plus longue, et servir de clôture, comme le fait la clausule dans l'intérieur de l'unité strophique, c'est l'épode.

Voici des exemples de ces diverses constitutions :

Nous n'en donnons pas des poèmes isométriques, c'est-à-dire contenant des strophes identiques quant au rythme. C'est le poème strophique ordinaire.

De brumaire à vendémiaire.

BRUMAIRE.

Brumaire.... c'est brumaire, ah ! partout c'est la brume,
Point d'astre dans le Sud et point de pôle au Nord,
La vapeur et la nuit montent comme une écume,
C'est que le temps qu'a prédit la Sybille de Cume,
La terre enfantera quand l'homme sera mort.

FRIMAIRE.

L'ombre seule est assise au sommet, c'est frimaire ;
Dans la veine a passé, court, revient le frisson,
La France sent froidir en son argile amère
Le sol et la racine et le père et la mère,
Et le Dieu, l'éternel, qui devient éphémère ;
Le saint n'a plus d'azur, ni l'aïeul de gazon

Le nombre de vers s'accroît ainsi à chaque stance.

Le poème, dans sa véritable unité, se forme, comme nous l'avons vu, au moyen de la clausule poématique qui constitue le refrain ou l'épode. Nous renvoyons pour sa description à la rubrique du poème.

Le *nombre* est donc *un des facteurs les plus importants* du rythme dans chacune des unités rythmiques. Selon qu'il est pair ou impair, il modifie le caractère de ce rythme et même l'impression poétique qu'on peut en tirer, de manière à constituer un mode majeur et un mode mineur analogues à ceux qui règnent dans la musique. Le nombre impair se déduit du correspondant pair et cause une altération rythmique dont le poète peut tirer un grand et utile parti.

CHAPITRE XVII

DU ROLE DE L'ACCENT DANS LE VERS FRANÇAIS

Dans la versification gréco-latine et dans celles de beaucoup d'autres peuples l'accent joue un rôle nul ou presque nul ; dans l'hexamètre latin, par exemple, il ne compte qu'à la fin du vers et d'une manière indirecte, ce vers devant finir par deux mots, le premier en dactyle, le second en spondée, il en résulte que le dactyle quantitatif se trouve forcément un dactyle accentuel et le spondée quantitatif forcément aussi un trochée accentuel, car les véritables spondées accentuels n'existent pas. Sauf cette exception, le rôle de l'accent est nul. Cela se comprend : l'accent, étant d'élévation et non d'intensité, n'a pas la force de lutter contre la quantité et de la dominer.

Dans la versification ancienne des nations germaniques, la quantité a d'abord réglé le vers, mais l'accent étant devenu d'intensité a chassé l'action de la première, et y est demeuré tellement essentiel qu'on ne compta que les syllabes accentuées seules, faisant abstraction de celles atones. Mais dans la versification moderne les syllabes atones prirent leur part au rythme et dès lors on put former des dactyles accentuels, et aussi des trochées, des iambes, des anapestes accentuels.

A ce point la versification gréco-latine et les versifications germaniques modernes concordèrent pour le dessin rythmique, les vers furent divisés en pieds dont chacun commençait ou finissait par un accent, suivant que le rythme était descendant ou ascendant; il y eut d'une part le dactyle quantitatif et le dactyle accentuel ; d'autre part, l'anapeste quantitatif et l'anapeste accentuel. Une symétrie s'établit entre ces pieds. Tantôt l'accent ou la syllabe longue devaient se trouver à la fin de chaque pied du vers, tantôt ils devaient apparaître au commencement. D'ailleurs, le dactyle équivalait au spondée, et il devait y avoir alternance entre eux.

La versification romane diffère à la fois de celle gréco-latine et de celle germanique. Le rôle de la quantité y est nul, cette quantité est d'ailleurs la plupart du temps incertaine. Quant au rôle de

l'accent, il ne fut plus principal. Le principe dominant fut le comput syllabique ; aussi les pieds disparurent. L'accent ne fut plus régulateur qu'à deux places, à la fin du vers et à l'hémistiche. Il pouvait bien se trouver et il se trouve, en effet, des accents ailleurs, mais ils ne comptent pas. Pour exprimer cette différence, l'accent qui compte prend le nom d'accent rythmique ; l'autre conserve le nom d'accent tonique. Ce n'est pas en français seulement que ce résultat se produit, mais en italien, en espagnol, en portugais.

Le rôle de l'accent est alors non de scander la fin d'un pied plus étendu, mais de *marquer un repos*, soit un *repos de silence*, quand la *fin d'un mot coïncide*, soit un *repos d'insistance* dans le cas contraire. Sans doute, il a dû marquer d'abord le pied essentiel, puis les pieds intermédiaires disparaissant, il s'est cantonné à ce rôle, mais c'est son seul rôle aujourd'hui.

A côté de la syllabe accentuée se trouve dans toutes les langues la syllabe atone, laquelle, suivant sa position, est protonique ou posttonique, sa prononciation est beaucoup plus faible ; elle ne doit chez nous jamais se trouver en repos. Nous avons pourtant relaté un système qui l'admettait à l'hémistiche, mais ce système était éminemment antirythmique.

Enfin, mais dans certaines langues seulement, parmi lesquelles se trouve le français, *au-dessous de la syllabe atone* apparaît la *syllabe muette*. Dans les autres langues romanes, les syllabes atones ne le sont pas ; en d'autres termes, le son spécial connu sous le nom d'*e* muet n'y existe point. Il en était de même en latin et en grec. Au contraire, la plupart des langues germaniques connaissent la syllabe muette, l'anglais, l'allemand, le hollandais, le danois, cependant le suédois l'ignore, les désinences y sont claires. Si cette dernière exception n'était contraire, on pourrait croire que c'est l'influence du nord qui a fait descendre une partie des syllabes de l'atone au muet. Ainsi, en France, au-dessous de la Loire, les atones posttoniques sont claires ; au-dessus, elles deviennent muettes.

Après la *syllabe tonique*, il peut y avoir plusieurs atones claires, c'est ce qui a lieu en Italien pour l'accent *sdrucciolo* (syllabe accentuée suivie de deux atones), et même la tonique peut être suivie de trois atones, ce qui dans le rythme ascendant constitue des syllabes surnuméraires. Au contraire, après la syllabe tonique, il ne peut y avoir qu'une seule syllabe muette. C'est ce qui explique qu'alors l'accent tonique coïncide avec la fin d'un mot.

La syllabe muette ne l'est pas complètement, ou du moins, elle ne l'est pas toujours, elle est quelquefois simplement *sourde*, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, mais elle est en tout cas au-dessous de l'atone. Quelquefois elle devient embarrassante, car, lorsqu'elle ne sonne pas du tout, elle encombre.

Nous aurons à traiter successivement de la syllabe accentuée, de la syllabe atone, de la syllabe sourde ou muette.

A. — DE LA SYLLABE TONIQUE

La syllabe tonique, lorsqu'elle marque la fin du vers ou de l'hémistiche, prend l'accent *rythmique*, et son rôle est de la plus haute importance : nous l'avons décrit, en ce qui concerne l'hémistiche, à propos de la césure ; en ce qui concerne la fin du vers, à propos de l'enjambement et de la rime. Il ne faut pas oublier que c'est la force de l'accent placé au repos qui a fait naître l'assonance, puis la rime, les syllabes situées à la même place et à une place principale devant finir par devenir homophones.

Il ne faut pas que cette tonique finale soit du vers, soit de l'hémistiche, soit affaiblie, elle le serait si, tout à côté, dans la syllabe précédente, il se trouvait un accent tonique, comme dans le vers suivant.

Tout le long de la nuit jure. (Corneille).
Aimer bonté, donner aux mauvais blâme. (Meschinot).

à moins que le second accent ne puisse effacer le premier.

Ruisseau peu connu dont l'eau coule. (Ducis).

C'est ce qui fait que deux monosyllabes, à moins que l'un ne soit enclitique, ne peuvent se succéder à la fin d'un vers.

L'accent rythmique se trouve affaibli lorsque le sens ne s'arrête pas, mais continue au moyen d'un enjambement : mais alors il doit se renforcer d'une autre manière, ce qui fait que le système romantique exige une plus grande richesse de rime.

Mais le vers français tient-il compte des autres syllabes toniques, qui ne sont pas rythmiques, c'est-à-dire qui ne sont pas situées à la fin du vers on à l'hémistiche ?

Avant de résoudre cette question, il faut noter que l'*accent en français emporte toujours une augmentation de quantité*, ce qui n'a pas

lieu dans les autres langues. En allemand, par exemple, quoiqu'il soit d'intensité, la syllabe accentuée peut être très brève ; à plus forte raison en devrait-il en être de même en latin, et cependant la syllabe accentuée y est presque toujours longue. En français cette syllabe ne marque l'accent que par la longueur de la prononciation, il n'y a même pas d'intensité. Il en résulte que la syllabe est allongée en raison de l'accent qu'elle porte, mais cependant elle n'équivaut pas exactement à une longue. Le mot *pate* n'aura jamais la même quantité qne le mot *pâte*. L'allongement résultant de l'accent est secondaire. C'est l'accent rythmique qui prolonge davantage, parce qu'il se trouve à un repos et qu'il doit le marquer.

Becq de Fouquières a édifié toute une théorie qu'il fonde sur un double principe : 1° la résolution de l'accent en quantité, 2° le rôle rythmique de tout accent tonique. Ainsi dans l'alexandrin classique, chaque hémistiche est séparé de l'autre par un accent rythmique, mais en outre, il se partagerait en deux parties variables par un accent tonique qui deviendrait alors rythmique. Il y aurait en tout quatre hémistiches dont deux mobiles, ou deux hémistiches et deux sous-hémistiches. Il en résulte un mouvement varié suivant la place de ces accents. Cette théorie rencontre une objection. Quelquefois il existe dans un hémistiche trois ou quatre accents toniques : si on tenait compte de leur quantité, on aurait des hémistiches d'inégale durée. Or tous les alexandrins français ont la même durée totale, le mouvement seul en est varié. En outre, dans la décasyllabe, suivant sa formule 5 + 5, il n'y a pas ordinairement d'accents en dehors de ces deux places, et dans la formule 4 + 6 ou 6 + 4, on ne peut tenir aucun compte du second accent ; tout cela ruine la théorie. Cependant cette objection n'est que spécieuse. Le temps total du vers ne varie pas ; il en résulte seulement que les syllabes toniques, si elles sont nombreuses, abrégeront leur durée.

Nous croyons donc la théorie de Becq de Fonquières exacte. Il suffit de scander un vers français pour s'en convaincre. Nous verrons cependant plus loin quelles modifications il faudrait y apporter.

L'accent ne peut-il pas aussi se transformer d'accent tonique en accent rythmique ailleurs qu'à l'hémistiche et constituer ainsi les *pieds réguliers* qui manquent au vers français ?

Il y a longtemps qu'on a remarqué l'absence de pieds qui forme une véritable infériorité de la versification française et de celle des langues romanes vis-à-vis du système gréco-latin et du système germanique. Dans

celles-ci il y a une alternance continuelle, soit entre les longues et les brèves, soit entre les toniques et les atones. Ce balancement perpétuel constitue le rythme continu. Tantôt on admet les équivalences comme dans le vers latin

Formo-sam resō-nārĕ dō-ces Amā-rylli dā- sylvās

où deux longues sont équivalentes à une longue et deux brèves, tantôt on ne l'admet pas comme dans certains vers iambiques.

Phāse-lūs il-lĕ, quem-vi de-tis. ho-spites.

De même en allemand
avec équivalence,

Zu Aá-chen im ál-ten dó-me líegt
Karolùs - magnùs - begráben
Man múst-ihn nicht-verwéchs-len mit Karl
Meyer-der lébt-in Swaben

sans équivalence,

Minden ist eine feste burg
Hat güte Wéhr und Wáffen.

Ce balancement n'existe pas en français ; dans l'intérieur de chaque hémistiche, on compte simplement le nombre des syllabes, c'est ce comput seul qui forme le rythme. Mais ce rythme serait bien plus riche, si en même temps on tenait compte de la qualité des syllabes et de leur quantité pour former des pieds et créer une alternance.

Cela serait-il possible ?

En tout cas, pas entièrement. Le rythme par équivalence ne pourrait être admis, puisqu'il faut compter les syllabes et en avoir toujours un nombre égal, ou autrement on devrait changer le fondement même de la métrique.

Mais le rythme intégral sans équivalence ?

On a essayé de le réaliser par la *quantité*. Cette entreprise devait échouer pour deux motifs. La fin du vers et la césure sont réglées par l'accent ; comment à côté de cet instrument directeur en introduire un autre de nature tout à fait différente, la quantité, pour régler le reste. D'autre part, la quantité de la plupart des mots est douteuse, quand elle n'est pas marquée par un accent circonflexe ou une prononciation correspondante. Quelle est celle des voyelles nasales ? Des voyelles protoniques ? Et l'accent ne modifie-t-il pas celle des syllabes

toniques ? On ne peut donc fonder un rythme sur une base aussi incertaine.

Mais il en est tout autrement si la base est l'accent. Cependant ici encore il faut faire une restriction. Tandis qu'en latin, en allemand, le rythme peut être descendant (dactyle, trochée, spondée) ou ascendant (anapeste, iambe), en français il ne peut guère être qu'ascendant, c'est-à-dire que la syllabe tonique doit se trouver non au commencement du pied, mais à la fin. Cela tient à la constitution des mots français qui ne sont accentués qu'à la dernière syllabe.

Dans ces conditions, on peut avoir en français facilement l'iambe, l'anapeste, et même le péon premier composé de trois brèves et d'une longue.

En voici des exemples :

Lĕ mŏment - oŭ jĕ pärle - ĕst dĕjà - loĭn dĕ moĭ.

Nous marquons par le signe de la longue la syllabe accentuée, et par celui de la brève la syllabe non accentuée.

On a ainsi un alexandrin composé de quatre anapestes accentuels.

On s'adorait — d'un bout à l'au — tre de la vie

Voilà un alexandrin composé de trois péons quatrièmes, c'est-à-dire, comprenant chacun trois atones suivis d'une tonique.

Mais ici le pied devient plutôt un hémistiche.

Il en est de même de l'octosyllabe césuré.

De son regard — elle caresse

Le pied véritable, bien distinct de l'hémistiche, c'est l'anapeste et l'iambe. C'est même l'iambe qui établit l'alternance complète :

Le ciel — est pur — le cœur — est pur ;
Partout — le jour — partout — l'azur

Dans l'alexandrin :

Ne pleure pas, — enfant, — le ciel — sourit — encore,
L'auro — re l'a — béni, — tu dois — bénir — l'Aurore

Dans le décasyllabe :

C'était — avant — le jour — rempli — de deuil

Mais ici l'iambe altère le rythme et affaiblit la césure placée après le mot : *avant*.

Il vaut mieux deux iambes dans le premier hémistiche, et deux anapestes dans le second.

C'était — avant — la naissan — ce des cieux

On pourrait composer une suite de vers, même un poème entier, iambique ou anapestique.

Nous donnons l'exemple d'une stance iambique.

Le ciel — est pur — le cœur — est pur,
L'oiseau — chanteur — descend — sur terre,
La fleur — fleurit — nouveau mystère,
Partout — le jour — partout — l'azur.

Comme on le voit, on pourrait tirer des effets nouveaux d'harmonie de l'iambe et de l'anapeste en français.

B. — DE LA SYLLABE ATONE

Nous ne la mentionnons ici que pour ordre, car nous en avons traité implicitement, en même temps que de la syllabe tonique. C'est avec les deux que l'on peut composer les pieds rythmiques.

C. — DE LA SYLLABE MUETTE

Cette syllabe a un caractère tout particulier ; il s'agit de l'*e* muet.

Dans une monographie sur ce sujet, nous avons essayé de bien déterminer la nature de l'*e* muet et son rôle rythmique. Nous devons rappeler ici les principes et les lignes essentielles.

Il semble tout d'abord que l'*e* muet, par définition même, n'a aucun son et qu'il devrait, par conséquent, n'en être tenu aucun compte dans le rythme. Ce serait cependant la destruction de tous les vers français existants qui se trouveraient ainsi faussés. Pour élucider cette question, il faut d'abord recourir à la phonétique et déterminer quelle est en prose la valeur de l'*e* muet.

L'*e muet* n'est pas toujours muet, il n'est quelquefois que *sourd*, c'est un fait dont il faut bien se pénétrer, et quand il devient complètement muet, il périt, mais non sans avoir laissé sa trace sur une autre syllabe que la sienne.

Tout d'abord, l'*e* muet se prononce quelquefois complètement, tout en conservant un son sourd ; c'est quand il est précédé de deux con-

sonnes, par exemple, dans les mots : *épouvantable*, *spectacle*, *admirable*, *table*, *simulacre*. Il se prononce surtout si le mot suivant commence par une consonne, mais il se prononce encore, quoique moins, s'il n'y a pas d'autre mot à suivre. Il n'est qu'un cas où sa prononciation disparaît, c'est lorsque le mot suivant commence par une voyelle, alors il s'élide.

Dans les mots suivants *heureuse paix*, on peut prononcer de deux façon : *heureuse paix*, ou bien *heureus' paix* ; on choisit l'une ou l'autre prononciation, suivant que le langage est plus ou moins soutenu ; cependant la prononciation qui rend l'*e* entièrement muet : *heureus' paix* est contraire au rythme naturel du langage, parce qu'on fait se suivre immédiatement ainsi deux accents toniques.

Dans les mots : *le monde latin*, au contraire, on peut rendre l'*e* muet, tantôt *sourd*, tantôt *muet* : *le mond' latin*.

A la pause, la mutité de l'*e* muet est plus grande. Cependant nous savons que le rime féminine diffère essentiellement de le rime masculine. Cette différence ne serait pas possible si l'*e* était muet absolument ; et cependant, il n'est nullement possible de faire sonner, même faiblement l'*e* muet en fin de vers ; on l'a essayé, mais cet essai n'a produit qu'une prononciation ridicule.

Quel est donc le *résidu de sonorité* restant alors à l'*e* muet et pouvant causer la sensation bien nette *qui distingue la rime masculine* de la *rime féminine* ?

On reconnaît à un examen attentif que la dernière consonne terminant un mot et suivie d'un *e* muet est accompagnée d'une résonnance sourde, d'un bruit d'expiration, qui n'existe pas lorsque le mot se termine par une voyelle, ce serait cette résonnance sourde qui serait le résidu de sonorité de l'e muet, par exemple, dans *patte* prononcé avec emphase surtout, on perçoit après le *t* un bruit d'expiration, ce serait ce bruit qui empêcherait l'*e* d'être entièrement muet et qui permettrait de le compter comme élément rythmique.

L'observation est exacte, mais elle prouve trop. En effet, même dans la rime masculine terminée par une consonne, le même résultat se produit souvent. Dans le mot : *mat*, par exemple, prononcé *matt*, et non *ma*, cette même résonnance existe après le *t*, cependant il n'y a pas d'*e* muet et la rime reste masculine.

On en conclut alors que le rime masculine en son essence est celle qui se termine par une voyelle claire, laquelle n'emporte pas cette résonnance, et la rime féminine celle qui se termine par une consonne

non suivie d'une syllabe claire. La différence existerait entre la syllabe ouverte et la syllabe fermée.

On ne serait ainsi pas loin de la vérité : cependant beaucoup de mots terminés par une consonne sont considérés comme donnant des rimes masculines : *avenir*, *asseoir*, *amer*, *mort*, ce qui détruirait le principe.

Mais dans la langue naturelle ces mots ne se prononcent pas ainsi, mais bien ; *aveni*, *asseoi*, *amé*, *mo* ; tel est encore le langage du paysan ; ils sont donc en syllabe ouverte.

Ce n'est pas tout ; les mots en syllabe ouverte forment les seules vraies rimes masculines. Ordinairement ceux terminés par une consonne, et ceux terminés par une consonne suivie d'un e muet, sont rangés, les premiers parmi les rimes masculines, les seconds parmi les rimes féminines, ce que la sensation auditive reconnaît faux, par exemple, dans cette suite de vers *fleurir*, *mourir*, *délire*, *conspire*, l'oreille n'entend qu'une série de rimes féminines, tandis que l'œil les sépare en deux camps. Mais les poètes évitent, autant que possible, ce mélange de deux rimes, en réalité, de même nature. Les grands poètes rétablissent l'alternance entre les *syllabes ouvertes* et les *syllabes fermées*. C'est ainsi que *dans la joie du foyer* de Victor Hugo six stances sur huit sont ainsi construites, deux seules admettant comme rimes masculines des terminaisons en *air* et en *ur*. Dans la pièce intitulée *à ma fille*, les trois stances sont construites sur une terminaison masculine à syllabe ouverte. Dans la pièce intitulée, *première solitude*, de Sully-Prudhomme, sur 12 stances 10 suivent cette règle, il y en a que deux qui admettent comme rime masculine *ur* et *èr*. Dans la pièce : *Souvenir de jeunesse* de Victor Hugo, sur 28 vers masculins il n'y en a que deux qui finissant par une consonne. Il en résulte que les rimes masculines se terminant par une consonne sont bien plus nombreuses et qu'elle sont employées de préférence par les poètes, surtout par les grands poètes. Ce sont les seules véritables rimes masculines ; celles en *ir*, en *er*, en *oir* sont, en réalité, des rimes féminines, aussi bien que celles en *ire*, en *ère* et en *oire*.

Cependant on peut faire une objection ; la rime en syllabe ouverte : *loi*, *foi*, peut être suivie d'un *e* muet final, *joie*, *Troie*, *soie*, et dans ce cas elle devient vraiment féminine de par l'*e* muet.

Cela est vrai, l'*e* muet peut convertir en rime féminine une rime qui sans cela serait masculine, c'est-à-dire, une rime en syllabe ouverte, mais elle n'est pas nécessaire pour convertir en rime féminine une rime en syllabe masculine apparente qui est déjà féminine.

Telle est la vraie distinction de la rime masculine et de la rime feminine, ou plus exactement, de la terminaison masculine et de la terminaison féminine : pratiquement, on voit qu'elle a un peu dévié, et qu'elle exige alors l'*e* muet présent, ne se contentant plus de l'*e* muet latent attaché à toute syllabe formée.

Mais l'*e* muet ne possède pas seulement ce reste de sonorité, il se conserve encore par l'*effet qu'il produit sur la syllabe précédente* au moyen de la règle phonétique de *compensation*.

Cette loi consiste en ce que, si un son vocalique disparaît, il laisse son empreinte sur la syllabe précédente, de manière à allonger cette syllabe et à modifier sa tonalité. Par exemple, dans le latin *bono*, ablatif, le second *o* est long ; il devient bref en italien et en espagnol, mais alors il divise en diphtongue la voyelle précédente et l'on dit : italien *buono* : espagnol *bueno* ; l'effet est à la fois quantitatif et qualitatif, c'est un phénomène de fracture. La voix s'élève et s'abaisse successivement sur cette voyelle précédente.

Il en est de même d'une manière sensible quand une voyelle ouverte s'adjoint un *e* muet, par exemple, dans joie : l'*e* muet ne se prononce pas, mais il y allonge *oi* et en même temps en modifie l'intonation de la même manière. — Il allonge seulement dans *nue* après *nu*, dans *joue*, *boue*, *vue*, *née*, *lie*.

Mais cet allongement n'est pas un effet produit par l'*e* muet seul, et ici une confusion peut se produire : l'*s* final, ou toute consonne finale, dont la prononciation tombe, peut aussi allonger la syllabe précédente : *lois* après *loi*, *œufs* (prononcez *eû*,) après *œuf*; *bœufs*, *bœuf*; *eaux* après *eau*. Dans tous ces mots, au pluriel l'*s* ne se prononce pas et même fait tomber la consonne précédente, mais il allonge la voyelle.

Il ne faut pas confondre ces deux allongements, quoiqu'il y ait dans les deux un phénomène de compensation. La chute virtuelle d'une consonne finale se compense par un allongement de la voyelle précédente, tandis que celle d'une voyelle finale, et par conséquent, d'une syllabe entière le fait par une fracture de la voyelle précédente, ce qui fait qu'on élève et qu'on abaisse successivement la voix sur elle.

C'est ainsi que l'*e* muet final agit sur la voyelle qui le précède immédiatement. L'effet est le même, lorsqu'une consonne la sépare de cette voyelle. Dans certaines langues, par exemple, en russe, le résultat est un peu différent. C'est la consonne qui est seule modifiée, et qui est, en général, mouillée.

La consonne est amplifiée, en ce sens modifiée, que, si elle finissait

le mot, elle serait souvent muette, tandis que l'*e* muet suivant la rend sonore : *plat*, *plate* ; *ingrat*, *ingrate* ; *précis*, *précise* ; *chaud*, *chaude* ; *bon*, *bonne* ; *heureux*, *heureuse*.

Mais, en outre, si la voyelle précédente est brève, l'*e* muet l'allonge, et y introduit un accent à la fois ascendant et descendant, par exemple, dans *faire*, par opposition à fer. Quoiqu'en réalité les deux soient des rimes féminines, cependant à une oreille exercée, *faire* l'est davantage ; la voix monte et descend sur *ai* par l'influence de l'*e* ; cependant la différence est très faible, parce que *fer* contient aussi un *e* virtuel final et muet dans la résonnance d'expiration de la consonne ; aussi les mots *amer*, *amère*, *mourir*, *sourire* sont-ils des rimes féminines dans lesquelles l'*e* muet ou le son d'expiration ont imprimé un double accent sur l'*e* et sur l'*i*.

Telle est la véritable nature de l'*e* muet, nous pouvons l'examiner maintenant d'une manière rythmique, puis au point de vue poétique.

a) — Point de vue rythmique.

Ici il faut distinguer l'*e* muet : 1° en *fin de vers*, 2° à l'*hémistiche*, 3° dans le *corps* du vers.

1° — *e* muet à la fin du vers.

Il sert à y distinguer la rime masculine de la rime féminine. Nous ne pouvons que nous reporter à ce que nous avons dit tout à l'heure et aussi plus haut au chapitre de la rime.

Autrefois il n'existait aucune alternance entre les rimes masculines et les féminines, au XIIIe siècle Rutebœuf ne suivait aucun ordre ; et même, ce qui est plus grave, la rime féminine rimait avec la masculine.

Ça en arriers por *sainte Eglise*
Quar me dites par quel service
Vous cuidez avoir *Paradis*.
(Complainte d'Outre-Mer).

Il en est de même dans beaucoup de poésies populaires.

Son mari qui la voit *venir*
Ne peut s'empêcher de lui *dire*.
(L'âne de Marion).

Mais ce cas est rare, ordinairement les terminaisons masculines se correspondent, les féminines aussi.

Dans la poésie italienne cela tient à la structure de la langue, les rimes masculines sont très rares, parce qu'il faut pour cela l'accent *tronco*, presque toutes les rimes sont féminines et se suivent par conséquent indéfiniment.

Tandis que l'alternance a pu s'établir en espagnol et en provençal (quant aux voyelles claires), mais souvent aussi il y a des rimes féminines seulement. On ne fait pas rimer la masculine avec la féminine, mais l'alternance est rare, ce qui est bien différent. Cependant dans le romancero on fait rimer *rey* et *padre ; ninguno* et *supò*.

Le russe et l'allemand ont établi cette alternance, le premier au moyen des atones, le second au moyen des muettes.

Le procédé y est régulier et n'est jamais enfreint. En russe, toutes les atones claires forment des désinences féminines.

Au contraire, l'anglais n'a pas établi d'alternance, il ne compte pas l'*e* muet.

I hear a voice *exclaim*
My way-worn countryman, who calls
On distant English *name*.

Comme on le voit, on y fait même rimer la désinence masculine avec la féminine.

La rime féminine chez nous se distingue particulièrement de la rime masculine en ce qu'elle convertit à la fin du vers le rythme ascendant en rythme ascendant ; on sait, en effet, que les mots français se terminent (sauf l'*e* muet) toujours par une syllabe accentuée ; le rythme ne peut être qu'ascendant, c'est-à-dire, dans la forme de l'ïambe ou de l'anapeste, jamais dans celle du trochée.

Le jour — n'est pas plus pur — que le fond — de mon cœur

La rime féminine permet d'établir un virement au delà du dernier pied et de terminer en rythme descendant, ce qui rend le vers beaucoup plus doux.

Quel sera — l'interprète — et le voyeur — de songes ?

Il y a une dernière arsis suivie d'une petite thésis.

Nous avons vu que cette alternance est détruite dans la rythmique française par une certaine école, mais que cependant il n'est pas permis de faire rimer un vers masculin avec un vers féminin.

2° — *e* muet à l'hémistiche.

Que devient l'*e* muet à l'hémistiche ? S'il est suivi d'une syllabe commençant par une voyelle, point de difficulté, il s'élide. Mais, si le mot suivant commence par une consonne, ou s'il est suivi de *s* ou de *nt*?

Plusieurs systèmes ont été suivis et nous les avons décrits déjà à propos de la césure. Nous les mentionnons seulement ici : 1° *e, es, ent* s'élident même devant une consonne, ils ne comptent pas à l'hémistiche ; celui-ci est assimilé très complètement à une fin de vers.

Buona pulcel (la) — fut Eulalia

Et cependant l'*a* à cette époque était encore clair.

A plus forte raison depuis.

Et des rui (nes) — fort je m'étonnerai.

(Marot).

2° *e, es, ent,* enjambent sur l'hémistiche suivant.

Mais belle da — me doit bien garder.

(Quesne de Bethune).

3° *e, es, ent*, comptent comme une syllabe sonore.

Et les dames — qui chastement vivront.

(Id.).

4° *e, es, ent* ne peuvent se trouver à l'hémistiche.

C'est le système français actuel.

5° Mais la rythmique contemporaine tend à reprendre dans certains cas le 2e système, la césure enjambante.

Elle produit de bons effets, adoucissant beaucoup le vers, surtout celui que hachent des césures trop nombreuses, par exemple, dans l'alexandrin bicésuré.

Tous les chagrins — et les tristes — ses, les remords,
Les souvenan — ces, les malheurs — ont sur mon corps
Laissé leur tra — ce et sur mon á — me pour la vie,
Ah ! de revi — vre je n'ai plus — la même envie.

3° — *e* muet dans le corps du vers.

Ici l'*e* muet compte toujours, s'il n'est pas élidé, à plus forte raison *es* et *ent*. Il faut en excepter la poésie populaire qui tantôt supprime l'*e* muet, tantôt le conserve, tantôt emploie les deux procédés *ad libitum*.

La suppression a lieu plutôt dans la poésie urbaine, tandis que le maintien dans la poésies rurale. Voici un exemple :

L'artill'ri(e) du roi François
A troys lieu(es) fut assiégée,
Regardèrent à sa casaque
Avisè(rent) trois fleurs de lys,
Regardè(rent) à son épée,
François ils virent écrit
Ils le pri(rent) et le menèrent
Droit au château de Madrid
Et le mi(rent) dans une chambre
Qu'on ne voirait jour ne nuit
Que par u(ne) peti(te) fenêtre
Qu'estait au chevet du lit.

Dans les chansons modernes, la suppression est plus fréquente :

Acceptez ce gateau
Que not' main vous présente,
C' bouquet que j' vous offrons,
Que j' vous prions de prendre

Après avoir supprimé les muettes, on supprime même les atones.

Vous v's êt' chargé d'un mari,
Et d'un mari c'est un' grand' charg'
Au soire quand i s'y rendra
Y v'dra trouver sa soup' trempé.

La poésie artificielle qui imite la chanson populaire suit le même procédé.

L' son d' l'argent quand j' n'en ai guère,
M' rend plus pauvre que jamais,
Et m' fait maudir' ma misère,
Moi qui n'en f'sais qu' rire ; mais etc.

L'Anglais supprime les *e* muets dans le corps du vers, mais il peut les compter *ad libitum* ; l'Allemand les compte toujours.

L'ancien français qui supprime l'*e* muet à l'hémistiche et à la fin du vers, le compte, au contraire, aux autres places, quand *e*, *es*, *ent* suivent une consonne, et *ent*, *ment* quand ils suivent une voyelle.

Qu'es laissoi — ent pourir à muis et à sestiers

Mais *e* et *es* ne comptent pas s'ils suivent une voyelle.

Joi — e d'amour qui vient à tort

Cependant :

Par congé(e) de mon pè(re)! — après les useriers

D'après la rythmique actuelle, *e*, *es*, *ent* qui suivent une consonne comptent ; s'ils suivent une voyelle, ils sont proscrits. On fait une exception pour la 3e personne du pluriel de l'imparfait de l'indicatif et du conditionnel en *aient* et les deux formes *aient* et *soient*. Quelques-uns ont étendu à toutes les finales en *oient*, par exemple, Sully Prudhomme dans ce vers :

Les yeux même croient leurs mensonges

A la fin du vers ces terminaisons hésitent entre le masculin et le féminin.

Le traitement de *e*, *es*, *ent* dans le corps du vers est-il bien raisonnable ? Oui, quand ils sont précédés d'une consonne. Il y a bien là une syllabe entière, surtout quand ils sont suivis d'une consonne eux-mêmes.

Toi mêm*e* tu croyais au bonheur pour toujours

mais aussi lorsqu'ils sont suivis d'une voyelle,

Ces larm*es* ont coulé premières de tes yeux.

car, en supposant qu'on ne fasse pas sonner l'*e*, on fait alors sonner l'*s*, ce qui rappelle une syllabe.

Mais la règle actuelle de proscription est tout à fait déraisonnable, *es*, *es*, *ent* précédés d'une voyelle devraient être admis, mais en même temps ne pas être comptés, parce qu'ils ne sonnent pas.

C'est la *joie* aujourd'hui, mais demain la tristesse

le mot *joie* est admis, et l'*e* ne compte pas.

Comment peut-il en être autrement dans

C'est la *joie* maintenant, mais demain la tristesse ?

l'*e* ne sonne pas, mais ne gêne pas plus dans le second exemple que dans le premier.

Ces règles sont des règles pour le plaisir de réglementer.

Ils voyai*ent* est admis et ils voi*ent* est proscrit. Où est la différence ?

Tel est le traitement de l'*e* muet dans le *corps du vers*.

Mais ici se présente une question grave.

Faut-il prononcer tous les *e* muets qui se trouvent dans le corps d'un vers et ils peuvent être très nombreux ?

Les ailes de l'oiseau sont belles, douces, blanches

Si c'était de la prose on prononcerait.

Les ail' de l'oiseau sont bell', douc', blanches.

Seulement, et sans s'en apercevoir, on insistera sur *ail'*, sur *bell'*, sur *douc*, plus qu'on ne le ferait sur *ciel*, *beau*, *doux*, par exemple, dans cette autre incise.

Les yeux de cet oiseau sont beaux, doux, caressants

On peut prononcer l'un et l'autre et on sentira cette différence.

Eh bien ! pourquoi substituer à la prononciation naturelle de la prose une prononciation artificielle pour les vers ? Cela est choquant.

Les ail*eus* de l'oiseau, sont bell*eus*, douc*eus*, blanches

S'il fallait supprimer l'*e* muet sans compensation, nous le comprendrions, car le temps du vers ne s'y retrouverait plus ainsi, non plus que le nombre de syllabes.

Mais la *compensation temporale* existe, si on prolonge la prononciation de la syllabe précédente, comme nous venons de l'indiquer, et comme le fait la prose.

Cette compensation est-elle légitime ? Oui, nous venons d'observer l'effet que l'*e* muet disparaissant à la fin du vers laisse sur la voyelle de la syllabe précédente. C'est le même exactement qui se produit ici ; il y a allongement équivalent. L'*e* muet se résorbe, mais après avoir laissé sa trace. C'est cette trace qu'il s'agit de constater.

On prononcera la voyelle précédente 1° en l'allongeant, 2° en en amplifiant le son, par exemple, les *êles* ; *bélle*.

On évitera l'effet très désagréable, et qui rompt l'harmonie du vers, des *e* muets accumulés.

Il faut cependant éviter les successions immédiates d'*e* muets, surtout dans les proclitiques : *je te le dis, je te le donne.*

b) — Point de vue poétique.

A la fin des vers, l'*e* muet ou son absence, en produisant les rimes masculines et les rimes féminines, contribue à donner au vers une grande énergie ou une grande douceur, la rime féminine apporte,

en outre, de la sonorité : quant à l'alternance, elle communique un caractère tempéré et moyen.

On peut conserver cette alternance, et donner cependant à l'ensemble de la strophe une nuance de douceur marquée ; il suffit pour cela de rendre la rime croisée, de placer toujours la rime féminine après la rime masculine et de finir par elle. L'effet contraire peut être obtenu par le procédé inverse, mais il est moins saillant, parce que d'ordinaire on finit en masculin.

C'était au milieu de la nuit,
Une longue nuit de décembre,
Le feu qui s'éteignait sans bruit
Remplissait par moments la chambre,
On distinguait les rideaux blancs,
Mais on n'entendait pas d'haleine,
La veilleuse aux rayons tremblants
Languissait dans la porcelaine.

(SULLY-PRUDHOMME).

On peut renforcer ce moyen en ajoutant à la strophe finissant en masculin, un vers féminin surnuméraire ; l'effet en est très marqué.

Le jour commence à peine à blanchir les collines,
La plaine est grise encor,
Le long des prés bordés de sureaux et d'épines,
Le soleil aux traits d'or
N'a pas encore changé la brume en perles fines. (THEURIET).

Mais on peut obtenir un résultat plus complet en composant une strophe ou même un poème en vers exclusivement masculins ou exclusivement féminins ; nous en avons donné des exemples.

Ecoutez la chanson bien *douce*
Qui ne pleure que pour vous *plaire*,
Elle est discrète, elle est *légère*,
Un frisson d'eau sur de la *mousse*. (VERLAINE).

A l'hémistiche, l'*e* muet ne peut produire d'effet sensationnel ni s'il est proscrit, ni s'il est élidé. Il en est autrement dans le cas de la césure enjambante ; rejeté sur l'hémistiche suivant, il donne au vers une plus grande douceur.

La plus dou — ce parmi — les étoiles,
C'est ton a — me qu'entrouvent tes yeux

Du reste, c'est la langue douce par excellence, l'italien, qui en a conservé l'usage.

Dans le corps du vers, l'*e* muet imprime aussi sa douceur et sa fluidité. On peut dans certains cas en accumuler dans ce but.

Triste, n'ayant jamais vu sa mère sourire
Il tombe sans passé, sans caresse d'amours,
Il tombe délaissé, sans que l'âme respire
Même le souvenir qui console toujours.

On voit que les *e* muets sont placés ici à des places symétriques à dessein et qu'ils attendrissent le rythme.

En résumé, l'*e* muet communique au vers une grande douceur, quelle que soit sa place, il lui donne aussi son élasticité.

En effet, *même en prose*, il a cette qualité au plus haut point, et c'est lui en grande partie qui l'a imprimée à notre langue ; suivant les cas, et la familiarité ou la solennité de discours, l'*e muet* s'efface entièrement, ou s'atténue un peu, ou se développe en entier ; c'est un *ressort élastique* qui permet dans la même langue de parler, pour ainsi dire, cinq ou six langages différents. En le supprimant, le langage devient vif, énergique, un peu saccadé ; en le développant, il devient de plus en plus élégant et rythmé. Sous l'émotion il disparaît, sous la pensée il se dilate. Cette souplesse se retrouve dans le vers, c'est une qualité de la langue française que la versification ne peut qu'amplifier.

CHAPITRE XV

DU RYTHME SYMÉTRIQUE

ET DU RYTHME ASYMÉTRIQUE

Il n'existe point de rythme s'il n'y a pas de *symétrie,* car ces deux termes se recouvrent. Un vers ou une incise prétendue telle, qui ne se partagerait pas en deux ou trois parties égales par une césure, qui ne serait pas non plus en français du même nombre de syllabes qu'une autre voisine, qui en même temps ne rimerait avec aucun, ne pourrait s'appeler un vers, ce serait un *membre indéterminé.* Mais la symétrie peut être complète, ou, au contraire, très faible. Par exemple, le vers qui à la fois se divise en deux hémistiches égaux, est de la même étendue que le vers suivant ou lui est proportionnel, et rime avec lui, observe un rythme intégral et entièrement symétrique. Enfin une incise peut ne posséder qu'une de ces symétries ; on la divise en deux hémistiches naturels, mais c'est tout, elle n'a pas la même longueur que les autres et ne rime point ; ou bien elle rime, mais c'est tout, elle n'a point la même étendue qu'un autre vers et n'a pas de césure intérieure, ou enfin elle a la même étendue que le vers précédent et le vers suivant, mais c'est tout, elle ne rime point avec lui, elle ne contient pas d'hémistiches. Dans tous ces cas, la symétrie est faible et partielle ; c'est ce que nous appellerons pour abréger le rythme asymétrique, quoique cette dénomination ne soit pas absolument exacte.

Il y a donc des vers qui ne sont *qu'à moitié* des vers, ou qu'*au tiers* ou *au quart* des vers. Cela paraît d'abord impossible. Vers ou prose, ce dilemme semble s'imposer. Il n'en est rien. Il existe un *état mixte* entre le vers et la prose ; c'est la prose rythmée ou le vers déchu du vers plein, le vers décadent. *On monte* de *la prose au vers,* et l'*on descend du vers à la prose* par une *pente insensible*, et il y a un point où l'on ne sait trop s'il s'agit de vers ou de prose, c'est un rythme naissant ou un rythme finissant.

La première idée qui vient à l'esprit, c'est celle d'éliminer ces faux vers, ou ces vers dégénérés. Ils sont incomplets, pourquoi ne pas les intégrer, et en faire des vers complets, normaux, plutôt que de s'arrêter en chemin dans l'imperfection ? N'est-ce pas favoriser la médiocrité dans l'art, que d'agir autrement ? D'ailleurs, un texte qui n'est franchement ni de la versification, ni de la prose, perd les qualités de chacune d'elles.

Il faut répondre à cette question au point de vue purement *rythmique* et au point de vue *poétique*.

Au premier, il ne s'agit pas de savoir si un rythme est préférable ou non à tel autre, ou s'il est incomplet ; il s'agit seulement de rechercher s'il existe, c'est-à-dire s'il *constitue un rythme véritable*, d'ailleurs *supérieur* ou *inférieur*. S'il en est un, on doit au point de vue scientifique le constater comme tel, on n'a pas la mission de le condamner, ni même de l'apprécier. Or, la prose rythmée possède certainement un rythme, c'est la moitié ou le quart du vers, mais elle a son existence propre. Il en serait ainsi, quand même ce serait un hybride, car il *existe des hybrides dans le langage*. Il faut même ajouter que l'effet purement rythmique de ce dernier vers est loin d'être désagréable ou nul, qu'il produit même certains effets dont le rythme du vers ordinaire serait incapable, comme certaines variétés très hybrides des fleurs ont des charmes que l'espèce normale ne possède pas.

Au point de vue poétique il en est de même. Certaines expressions ne peuvent être rendues, avec leur mouvement, par le vers rigide, même pourvu de la souplesse relative que les romantiques lui ont donnée ; elles sont étouffées dans un cadre trop étroit, et cependant le langage absolument libre de la prose ne leur convient pas non plus, elles ont besoin d'une plus forte cadence, une sorte de sentiment plus élevée que celle habituelle y est renfermée et a besoin d'une expression plus dessinée ; souvent le roman tourne au poème épique. Le théâtre ne veut plus, semble-t-il, de la versification, et cependant un certain rythme lui sied. D'ailleurs, la sensation de la prose rythmée ou du vers prosifié n'est pas la même que celle du vers pur, elle a son charme particulier qui ressemble à celui du mode mineur que nous avons décrit.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que les tentatives pour obtenir, à côté du rythme symétrique complet, le rythme asymétrique ou incomplet se sont produites. Depuis fort longtemps, on a tenté de mettre en usage le vers libre, ce qui est de la versification prosifiée et en même temps la prose mesurée, ce qui est de la prose versifiée. Mais récemment un

effort plus énergique a été tenté dans le même sens par l'école dite décadente. Cet effort a souvent porté à faux; a été dirigé par l'ostentation, et a détruit tout rythme, dans ce sens on ne peut que le désapprouver, mais il contient quelques idées justes qu'il faut dégager.

Dans cette école, il faut distinguer deux principes : l'un concerne la poésie, il prétend substituer l'imprécis au précis, la vague sensation au sentiment et à la pensée, l'obscurité voulue à la lumière, le symbolisme à l'expresse directe, partout le latent au patent. Nous ne goûtons pas une telle idée, et nous croyons que cette école de ce côté n'a pas d'avenir.

Il en est sur certains points différemment en ce qui concerne le point de vue purement rythmique. Sans doute, il faut rejeter les vers nouveaux qui n'ont de vers que le nom ou qui ne consistent que dans des coupures purement graphiques et non psychiques, de telle sorte qu'il suffirait de séparer les incises sur le livre pour créer des vers. C'est ce qu'on observera dans les prétendus vers suivants que nous trouvons dans un recueil (Lemerre 1890).

Vers purement graphiques	*prose.*
Mais voici approcher le char Et retentir le sistre Et voici le Dieu charmant Dionisos Couronné de gai feuillage pris à la vigne sacrée.	Mais voici approcher le char et retentir le sistre, et voici le Dieu charmant Dionisos couronné de gai feuillage pris à la vigne sacrée

Mais il n'en est pas toujours ainsi, et nous verrons bientôt en détail que les divers procédés que nous indiquons ci-après et qui se justifient rythmiquement ont été sinon proposés pour la première fois, du moins, mis en relief par cette école. Elle a eu seulement le tort de vouloir substituer cette poésie irrégulière à la poésie régulière, tandis qu'il fallait l'y juxtaposer et l'introduire à titre d'exception.

Nous avons, au début du présent livre, fait ressortir quelle différence il y a entre les *lois* et les *règles* rythmiques. Ces règles semblent immuables, elles font certainement à un moment donné obstacle au progrès. Il faut les *retremper* de temps en temps dans *les lois*, sans quoi elles dévient, leurs motifs ne sont plus compris, et on est induit en erreur. Ce n'est pas tout; il apparaît et il doit apparaître aussi des lois nouvelles, car pas plus que celles de la chimie et de la physique, les lois de la rythmique n'ont toutes été découvertes encore. On

ne doit donc pas repousser les procédés nouveaux qui étonnent, mais les observer, les critiquer, les soumettre à l'oreille, souverain juge. Si l'on agit ainsi, quelques-uns de ces procédés trouvent leur justification et leur place, ils forment un rythme particulier intermédiaire entre la versification et la prose, un rythme asymétrique, c'est-à-dire, qui n'observe pas à la fois toutes les symétries rythmiques.

Il faut examiner successivement.

1° La *versification prosifiée*.

2° La *prose rythmée*

La première est la conséquence des dérogations successives aux règles du vers, ce qui le rapproche de la prose.

I. — VERSIFICATION APPROCHÉE DE LA PROSE

Nous allons examiner le rythme asymétrique successivement dans l'hémistiche et le vers, dans la strophe, dans le poème.

Il y aura lieu de distinguer 1° la structure rythmique, 2° l'effet poétique.

A. — Structure et effet rythmique

a). — Dans l'hémistiche et le vers.

Nous devons distinguer l'évolution déjà accomplie dès le temps de la poésie classique française, tout-à-fait distincte de l'autre, et consistant dans l'introduction du vers libre et de la prose rythmée et celle accomplie récemment par l'école des symbolistes et des décadents, bien différente de la première.

Innovations parmi les classiques.

On sait avec quelle rigueur après une époque fluide le vers français s'était constitué à partir de Malherbe, et combien Boileau en resserra de nouveau les règles. Tous les classiques ont suivi docilement ces règles qui souvent étouffèrent les lois. Il y eut cependant des dissidents, et de la plus haute valeur. Les principaux furent Corneille, Molière et La Fontaine. Ils n'osèrent point cependant modifier le vers existant, mais à côté et parallèlement ils en introduisirent un autre, ce fut le *vers libre*.

Le vers libre a été beaucoup étudié de nos jours, surtout d'une ma-

nière historique et chez les auteurs qui l'ont employé. On ne s'est pas demandé quel en est le principe, c'est ce que nous rechercherons.

Le *mécanisme* en est bien simple. Dans la versification ordinaire, la structure d'un vers consistant d'abord dans le nombre de ses syllabes est toujours symétrique à celle d'un autre vers, et dans les cas rares où il en est autrement, celui de la clausule, par exemple, elle lui est proportionnelle et reste d'ailleurs symétrique au vers d'une autre stance. Ce processus ne comporte pas d'exception. Il a du reste, un très grand avantage, c'est qu'un tel vers pourrait à la rigueur se passer de césure, de rime, de tout autre élément rythmique, il suffit qu'il ait le même nombre de syllabes qu'un autre pour constituer un vers véritable. Cela se comprend, chaque vers est la coupure d'une phrase, et si chacun d'eux dure le même temps, la phrase sera par là même divisée en deux parties égales ; un balancement est créé, le rythme existe.

Eh bien ! c'est précisément de cet *élément essentiel*, l'*isosyllabie*, que le système du vers libre veut le priver. Ce poème se compose de lignes inégales, l'une de trois, l'autre de neuf, l'autre de douze syllabes, souvent le vers dans son étendue syllabique ne trouvant pas de correspondant. Cependant cette diversité n'est pas toujours aussi grande, chaque vers peut trouver celui qui lui correspond, mais un seul est souvent à une grande distance, puis viennent d'autres vers ; dans ce cas il y a plutôt distiques libres que vers libres.

Corneille employait le vers libre au théâtre, avec une certaine timidité. Ainsi il ne mélange que l'alexandrin et l'octosyllabe, dans les vers suivants :

Plaise au roi ne pas oublier
Qu'il m'a depuis quatre ans promis un bénéfice,
Et qu'il avait chargé le feu Père Perrier
De choisir un moment propice
Qui pût me donner lieu de l'en remercier :
Le Père est mort, mais j'ose croire
Que si toujours sa Majesté
Avait pour moi même bonté,
Le Père de la Chaise aurait plus de mémoire
Et le ferait mieux souvenir
Qu'un grand roi ne promet que ce qu'il peut tenir

Molière est beaucoup plus hardi. Il a employé dans ses vers libres jusqu'au disyllabe et au monosyllabe, les vers composés de cinq, sept

et neuf pieds sont rares. Les tout petits vers sont fréquents et forment comme une clausule de poème amorphe, en dehors de toute stance.

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger... (II, 96, 29)

Deux belettes à peine auraient passé de front
Sur ce pont... (101, 209, 16)

Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique... (I, 309) 119)

C'est promettre beaucoup, mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.... (I, 498, 13)

L'homme au trésor arrive et trouve son argent
Absent.... (II, 444, 207)

Que doit faire un mari, quand on aime sa femme ?
Rien..... (V, 114, 161)

Quelquefois c'est l'inverse et le petit vers est au commencement.

Les Troyens.

Après dix ans de guerre autour de leurs murailles,
Avaient lassé les Grecs qui par mille moyens,
Par mille assauts, par cent batailles.
N'avaient pu mettre à bout cette fière cité.

Ici il n'y a, sauf au premier vers, que mélange de l'alexandrin et de l'octosyllabe.

En général, en effet, dans la même pièce La Fontaine n'emploiera que des vers pairs ou des vers impairs quant à leur nombre de syllabes ; cependant il opère quelquefois un virement entre les deux ; c'est le vers de trois syllabes qui sert alors de transition, ainsi que l'a remarqué M. de Grammont. Le plus souvent, il n'emploie que des mesures paires, des vers de 12, 10 et 8 syllabes, dont les uns sont le développement des autres, on ne trouve, ainsi que le remarque M. Charles Conte, jamais chez lui un vers de sept syllabes entre deux vers de huits Il a donc observé assez constamment la distinction entre les vers pair. et les vers impairs, sauf pour la clausule.

Molière pratique le vers libre plus largement.

Remerciement au Roi

(10 s.)	*Votre paresse enfin me scandalise,*
(7 s.)	*Ma Muse, obéissez-moi,*
(8 s.)	*Il faut ce matin, sans remise,*
(7 s.)	*Aller au lever du Roi*
(6 s.)	*Vous savez bien pourquoi ;*
(7 s.)	*Et ce vous est une honte*
(8 s.)	*De n'avoir pas été plus prompte*
(12 s.)	*A le remercier de ses fameux bienfaits,*
(8 s.)	*Mais il vaut mieux tard que jamais,*
(6 s.)	*Faites donc votre compte*
(10 s.)	*D'aller au Louvre accomplir mes souhaits.*

Seulement il faut remarquer que dans le groupe des 6 premiers vers, tous ceux d'ordre correspondant (1, 3; 5), sont *pairs*, et les autres (2, 4, 6) *impairs* et de 7 syllabes et que dans la seconde partie tous sont pairs ; il n'y a donc point emploi fait au hasard.

(10 s.)	*Résolument — par force ou par amour,*
(7 s.)	*Je veux savoir de toi. traître,*
(10 s.)	*Ce que tu fais, d'où tu viens avant jour*
(6 s.	*Où tu vas, à qui tu peux être*
(10 s.)	*Je fais le bien — et le mal tour à tour*
(12 s.	*Je viens de là, vais là, — j'appartiens à mon maître.*

(VI, 373, 314).

Il faut remarquer que tous les vers impairs sont de 10 syllabes.

On voit que la *stance libre en droit* ne l'est pas tout à fait *en fait* et reste astreinte non à des règles, mais à des tendances rythmiques bien marquées. Ce vers trouve presque toujours son correspondant. D'ailleurs, on passe facilement des vers de 12 à ceux de 10 et de 8, même de 6, mais ce sont des vers de la même famille.

Pour réparer la rupture légère qui est faite ainsi au rythme, Molière corrobore souvent celui-ci en répétant plusieurs fois la même rime.

Mille coups de bâton doivent être le prix
D'une pareille effronterie.
— Justice, citoyens ! au secours, je vous prie
— Comment bourreau, tu fais des cris ? —
De mille coups tu me meurtris
Et tu ne veux pas que je crie (VI, 377).

Tel est le vers libre ; il faut ajouter qu'avec le mètre la rime en est très libre aussi, mais elle n'enfreint pas les règles, on la trouve unissant des vers de différentes longueurs. La césure est respectée. Ce respect de la césure est nécessaire, car autrement rien n'indiquerait la nature du vers. Supposons un alexandrin isolé entouré de vers d'autres mètres, comment pourrait-on le reconnaître s'il n'était pas césuré ou bicésuré. En un mot, le vers libre proprement dit n'est libre que quant au nombre de ses syllabes.

Quel est l'*avantage rythmique du vers libre*? Nous verrons plus loin quel est son *mérite poétique*. Il introduit dans le rythme une grande variété. Tous les vers n'ont pas la même vitesse de mouvement ; les petits sont plus rapides, puisqu'ils demandent dans l'ensemble moins de temps pour être prononcés ; de même, les vers impairs, catalectiques du vers pair supérieur, sont beaucoup plus rapides que celui-ci et cette différence de mouvement est très sensible à l'oreille. Celui qui n'emploie dans une pièce que des alexandrins est condamné à un mouvement lent et uniforme ; il est vrai qu'il peut obtenir une variation en faisant alterner l'uni-césure et la bicésure, mais cette dernière n'était pas encore connue au XVIIe siècle. Cette variation peut être modérée, on peut ne pas sortir du même mode, du mode majeur, ou du mode mineur, c'est-à-dire du nombre de syllabes pair, ou du nombre impair, mais on peut aussi en sortir par des transitions et alors la variété de mouvement est plus grande. En général, le petit vers doit être plus condensé quant au sens, mais ceci concerne la poétique. Ce qui est rythmique, c'est la variété du mouvement. On peut augmenter cette variété par la distribution des rimes qui non seulement sont croisées, mais peuvent se trouver très écartées. Quelques exprits très hardis du grand siècle ont certainement essayé d'échapper par là aux entraves d'une métrique trop minutieuse. Mais ils n'ont pu pousser cette audace très loin.

Un autre avantage purement rythmique de ce vers consiste à produire une sorte *d'harmonie différée*, analogue à celle qui résulte de la césure romantique. Dans le vers libre la sensation rythmique est dérangée de sa situation normale et d'équilibre. Elle y revient avec un véritable plaisir quand de temps à autre apparaissent des couples réguliers de vers *isométriques*.

L'harmonie différée et retardée quelque temps par l'hétérométrie se trouve résolue.

Innovations contemporaines

Les contemporains, du moins quelques-uns d'entre eux, car leurs innovations sont vivement contestées, et plusieurs sont à rejeter, ont de beaucoup dépassé ce stade et créé sur plusieurs points une rythmique nouvelle. Ils n'ont pas touché au vers libre qu'ils ont peu employé. Ils se sont attaqués surtout à la *césure* et à la *rime*. Il ne s'agit pas des réformes faites par les romantiques sur ces deux points. Ceux-ci ont respecté la césure phonétique médiane, ainsi que nous l'avons expliqué, se contentant d'établir en dehors les césures psychologiques libres. Quant à la rime, ils ont, au contraire, exigé une richesse plus grande. Tout autre a été le système de l'école décadente.

L'*effort principal* a porté aussi sur la *césure*. D'abord, cette école a favorisé le développement de la *césure trimétrique* que l'école romantique n'avait point admise complètement, puisqu'elle voulait garder à l'hémistische une syllabe tonique. Puis, le vers trimétrique constitué, elle a proclamé que la césure de l'alexandrin, au lieu de se trouver au tiers exact et aux deux tiers des vers, pouvait être située *ad libitum*, pourvu que les coupures fussent à peu près égales et que le vers put conserver son équilibre. Ceci n'eut lieu cependant que par degrés. D'abord on dut placer après la 4e syllabe et la 8e une tonique, sans que cette tonique fut la fin d'un mot, c'était la césure phonétique.

Et tout-à-coup — l'ombre des feuil-les remuées

Puis on *supprima* la *seconde* césure et la première seule subsista, devenant une *césure basique*, le reste des vers ainsi appuyé au commencement pouvait continuer jusqu'à la fin sans un appui nouveau.

Quelquefois c'est la première césure qui suffit, mais n'est elle-même que phonétique et ce cas se rencontre chez Leconte de Lille, un parnassien.

Comme des mer-les dans l'épaisseur de la forêt

Mais le poète a peut-être scandé :

Comme des merles dans — l'épaisseur des buissons,

Ce qui serait une mauvaise scansion

On trouve aussi la seconde césure seule, ce qui est moins logique, puisqu'elle n'est plus basique.

Sur des sables d'azur — des parfums rares

Enfin toute place fixe soit de la 1re ou de la 2e césure du trimètre, soit de l'unique césure du dimètre, disparut. Il survécut pourtant, à défaut de règles, cette loi que l'équilibre du vers devait être assuré par deux repos ou par un seul à peu près médian convenablement placé.

Courant éperdument — dans les vertes campagnes
De la Thrace — avec les naïades — ses compagnes

BANVILLE.

Dans ce dernier vers, la formule est 3 + 5 + 4 ; il y a trois tronçons de vers.

Il y a beaucoup de vers de M. Vicaire construits ainsi.

Enfin l'école décadente a supprimé toute césure ; le vers n'existe plus alors que par le nombre total des syllabes et par la rime ; les deux supposent qu'il y a un second vers analogue, car sans cela il serait indéterminé.

Voici quelques exemples de ces vers absolument sans césure.

Toi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,
Qui voulûtes mourir vengeant votre maison
Des choses de la politique, et du délire,
De cette intense dans la maison,
De cette science, assassin de l'Oraison...
Mais sans doute, et moi j'inclinerais fort à le croire,
Dans quelque coin bien discret et sûr de ce cœur même,
Il avait gardé comme qui dirait la mémoire.

Le *second effort* a porté sur la *rime*. On a commencé par l'affaiblir et la réduire à une simple assonance comme dans le vieux français. C'était une réaction contre le rime riche de l'école romantique.

Voici des exemples de rimes en simple assonance.

Ces veilles de départ, chère âme, sont si tristes,
Si tristes et pourtant si pleines de douceurs ;
C'est pleurant dans la nuit un rêve qui se brise,
Et le passé qui chante en lointaines rumeurs.

La simple assonance suffit, comme on le voit, pour établir un lien entre deux vers, et ce lien est encore très sensible ; souvent l'affaiblissement résultant de la simple assonance est compensé par la répétition plus fréquente de la même rime.

Au point de vue de l'effet rythmique, l'assonance a sur la rime l'avan-

tage de sembler moins recherchée, de ne pas trop accentuer le rythme, mais d'établir, au contraire, une sorte de rythme latent. Du reste, la puissance de la consonnance est tellement grande qu'elle suffit à relier, même en l'absence de césures et d'isosyllabie, des vers qui se suivent, même à distance.

L'assonance est employée d'une manière obligatoire dans un poème particulier, la *ritournelle*, qui n'est employé qu'en italien, mais dont nous donnons en français le spécimen suivant :

Ta jeune voix,
Que je buvais si claire en la brise du soir,
Elle parle si bas qu'à peine je la vois

Ton franc sourire
Qui caressait de loin de son discret délice
Se tourne lentement en un pli qui déchire.

Ta bonne main
Et ton bon petit doigt mystérieux et fin
En se tendant vers moi se perdent en chemin.

On voit que le premier et le dernier vers de chaque strophe riment ensemble, tandis que le second assone seulement.

On peut aller jusqu'à supprimer la rime de place en place ; c'est ce qui est fréquent dans les versifications étrangères. Par exemple, en Chinois telle est la constitution de la stance, les vers impairs ne riment pas ; ou les deux premiers et le quatrième vers riment ensemble, le troisième ne rimant avec aucun. En Arabe, dans le Ghazal, (nous en donnons un exemple sous la rubrique du poème), les vers pairs sont les seuls qui riment. Dans le moyen haut Allemand, la strophe contient un vers, l'orphelin, *waise*, qui ne rime pas avec les autres.

Il en est de même dans la stance du *roman cero* espagnol.

Pour ne pas sortir du français, une grande partie de la poésie populaire est fondée sur ce système.

Quand j'étais chez mon père,
Petite à la maison,
J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson,

J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson,
La fontaine était basse
Mon pied coula-z-au fond,

C'est ce principe que les décadents ont repris ; ils laissent des vers sans rime parmi les vers rimés.

Par contre, ils admettent, ce que l'école classique défend rigoureusement, de faire rimer *un mot avec lui-même*. On en trouve de fréquents exemples chez Verlaine. On sait que le rythme régulier ne permet même pas de faire rimer un dérivé avec un autre dérivé ou avec la racine. Mais il est certainement des cas où la rime d'un mot avec lui-même produit d'heureux effets ; elle empêche, en outre, d'en chercher d'autres moins appropriés, et dont le choix marque un effort. Pourquoi exclure la répétition des mots lorsqu'elle est naturelle ?

Un autre procédé en emploi dans le rythme moderniste est celui que nous avons signalé de la *rupture de l'alternance* entre les rimes féminines et les rimes masculines. On compose des stances entièrement en rimes masculines ou entièrement en rimes féminines, et même des poèmes entiers.

Voici un exemple d'une strophe entièrement féminine :

Pure et blanche Vénus naquit de ton écume,
Elle est épaisse celle apparue en la brume,
Qui du pôle glacé descend en lourd costume ;
La tienne, s'il le faut, glisse comme une plume,
Se pose un seul instant quand le désir s'allume,
Puis retourne en ses flots dont le bain la parfume.

Enfin, dans le même ordre d'idées, cette école admet les vers *absolument sans rime*, les vers blancs. L'admission du vers blanc chez nous a donné lieu à de longs débats : il a été essayé par d'anciens poètes, puis délaissé ; les modernes s'en sont servi surtout pour en intercaler au milieu des vers rimés.

Voici un exemple de poème composé entièrement en vers blanc. Pour que ce vers ne soit pas indéterminé, il doit être fortement césuré et l'alternance entre les rimes masculines et féminines rigoureusement observée.

A LA DÉRIVE.

La barque s'en allait sans rames et sans voiles,
Le courant l'emportait veuve de gouvernail,
Désemparée, hélas ! et des remous la proie,
Le fleuve à l'embouchure était presque la mer.

Parmi les larges flots, un homme seul, un homme
Avec sa frêle planche est perdu parmi l'eau,
Il va sans mouvement parmi l'épaisse brume,
Sur son épaule pèse un air humide et froid.

Il ne fait nul effort pour remonter la route,
Il se laisse descendre, il se laisse arrêter,
Par un pli tournoyant qui le tire en arrière,
Et puis il redescend rapidement toujours.

Le vers blanc serait plus rythmique si on le garnissait de pieds véritables,comme dans la poésie latine ; nous verrons qu'il est possible de le faire dans une certaine mesure. Les terminaisons masculines et féminines croisées dans le vers ci-desssus servent à faire sentir le rythme.

C'est l'école moderniste qui a mis en usage les vers de neuf et de onze syllabes qui étaient peu usités auparavant et ceux supérieurs à douze syllabes qui ne l'étaient pas du tout. Ces vers sont, en effet, presque tous bicésurés, et en tout cas leurs fractions sont inégales ; cette inégalité est une altération d'harmonie que les classiques et même les romantiques rejetaient, mais que cette école à son tour apporta. En outre, en ce qui concerne les vers dont le nombre de syllabes est supérieur à douze, l'éloignement des rimes fait ressembler cette versification à de la prose rythmée et constitue ce genre mixte entre le vers et la prose que nous venons de décrire.

Enfin l'école décendente supprime avec raison la règle de l'hiatus toute les fois que pour l'oreille l'hiatus n'est pas cacophonique.

Pour la quantité de syllabes des vers, elle applique la stance libre. Mais toutes ces dérogations ne doivent pas être employées à la fois, car il en résulterait un vers indéterminé, mais pour le constituer il suffit que celui-ci reste garni d'un de ces éléments.

b). — Dans la strophe et dans le poème.

Il n'y a pas ici d'innovation considérable, si ce n'est celles déjà opérées dans le vers et qui réagissent. Dans une strophe, le nombre de vers peut être différent que dans une autre strophe, et le dessin rythmique peut ne plus coïncider ; des strophes peuvent composer la poésie amorphe, elles peuvent même composer la prose.

Dans le poème le nombre des strophes peut être indéfini et les formules exactes des poèmes à formes fixes sont modifiées.

B. — Effet poétique

Si ces modifications importantes n'avaient pas pour résultat de modifier l'impression poétique, on pourrait les constater comme des curiosités, mais sans y attacher un grand intérêt. Il n'en est pas ici. Cette rythmique nouvelle a fourni un dangereux mais parfois utile instrument à la poésie.

Il est des sentiments qui, pour être bien exprimés, ont besoin du concours des vers et de la prose amalgamés. Le vers dans toute son intensité habituelle est trop vigoureux pour eux, il leur faut un organe approprié, tempéré. Ainsi, par exemple, au théâtre, il est certain que le vers pur ne convient plus toujours, il était déjà contesté du temps de Corneille, ainsi que l'a dit lui-même ce grand poète ; le dialogue en vers surtout a quelque chose de peu naturel, le vers ne convient bien qu'au monologue et aux chœurs. Cependant dans les grandes situations quelque chose de plus solennel que la prose devient nécessaire. Dans la prononciation scénique actuelle on semble avoir masqué la mesure. Dans les drames ou les comédies en vers, le comédien dissimule celui-ci par sa diction, il escamote les rimes, il essaie de faire croire qu'il déclame de la prose ; en un mot, le rythme devient latent ; il serait plus exact de dire qu'on lui met une sourdine, qu'on retranche ce qu'il a de superflu, qu'on le voile. C'est justement ce que font le vers libre et le vers décadent dans sa formule rythmique ; ils fournissent au théâtre une versification mobile qui n'enferme plus la phrase en un moule uniforme et pesant. Dans l'opéra il se passe quelque chose d'analogue. Le temps tout entier n'est pas rempli par le chant proprement dit ; il y a des intervalles tenus par un intermédiaire entre lui et la déclamation. C'est le récitatif, c'est-à-dire le chant tenant à la fois de l'un et de l'autre, devenu plus libre que le chant proprement dit. Au théâtre, le vers adoucissant son éclat semblerait donc avoir une grande supériorité. Dès à présent c'est le seul qu'il soit facile de chanter à l'opéra ; aucun autre rythme n'est assez simple. C'est le véritable terrain du vers libre.

Celui-ci cependant a trouvé un autre emploi dans la poésie didactique, la fable, les formes légères où le vers proprement dit est trop grave.

Tel est son *emploi naturel*. Mais quels sont les *avantages poétiques* qu'il présente ?

Un principal consiste en ce qu'il empêche les chevilles souvent né-

cessaires pour combler les interstices que laisse une forte pensée dans un vers trop grand ; il faudrait sans lui affaiblir cette pensée par des mots explétifs ; la prose serait alors préférable, elle n'empêcherait pas la pureté des lignes. Comment unir cet avantage essentiel de la prose au charme du vers ? Par l'emploi du vers libre.

Si l'on ne doit exprimer qu'une pensée ou un sentiment qui tienne en trois mots ou en quatre, on pourra en faire un vers spécial qui conservera toute l'énergie de la pensée ; il suffira de le faire rimer avec un plus grand pour lui donner le droit d'exister ainsi ; que si la pensée devient plus ample, on ne la mutilera point, on lui donnera le moule d'un alexandrin. Dans le rythme ordinaire, cela est impossible, il faut remplir le vers, encastrer parfois la pensée dans des matériaux indignes.

C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent

Si c'était à la fin d'une strophe, la rythmique normale permettrait ce vers clausule ; dans un poème non strophique, elle le défendrait. Il faudrait dire, en continuant les alexandrins :

C'est promettre beaucoup, mais qu'en sort-il souvent ?
De la vaine promesse il ne sort que du vent.

Ces mots : *de la vaine promesse,* seraient une cheville, puisque l'idée est parfaitement claire sans eux.

Ce n'est pas tout ; lorsque surtout il s'agit d'un tout petit vers après un grand, on obtient dans le poème non strophique le même effet que celui qui se produit dans la strophe au moyen de la clausule, c'est-à-dire un *résumé final et condensé de la pensée.*

Il faut y joindre les avantages rythmiques que nous avons signalés, en particulier, le mouvement varié que donne l'hétérométrie constante.

Le vers blanc a aussi ses effets spéciaux. Il y en a d'abord un tout à fait remarquable. C'est qu'il est un admirable *instrument* de *traduction* de la langue étrangère en français. Ce qu'il y a de plus gênant dans cette traduction, c'est la nécessité de la rime, surtout lorsqu'on lutte de plus contre l'impression de la rime étrangère qui nous fait à chaque instant dévier. Que si la poésie étrangère n'est pas rimée, l'introduction de la rime nous semble singulière ; elle en change le caractère. Au contraire, sans rime il est facile de créer des vers de la même longueur que ceux de l'original ; en leur donnant une forte césure, ils se trouvent bien constitués. On peut même ajouter au vers

blanc le caractère de vers libre, pourvu qu'il y ait toujours deux vers à se correspondre pour donner la détermination. Ce qui fait que Voss a pu traduire si exactement Homère en allemand, vers par vers, ligne par ligne, c'est qu'il l'a fait en vers blanc, il est vrai qu'il a pu mettre en dactyles et en spondées ce qu'Homère avait chanté en spondées et en dactyles, mais ils ne sont pas situés à la même place. Un Français pourrait aussi traduire en vers Homère, mais la rime est un obstacle infranchissable. Quels efforts il a fallu à un de nos bons poètes, Sully Prudhomme,pour traduire Lucrèce! Quant aux traducteurs ordinaires, il font une œuvre insipide, rebutante à la lecture et non ressemblante pour ceux qui peuvent lire dans la langue originale. Cela est si vrai qu'il n'y a qu'une manière satisfaisante de traduire les poésies étrangères, c'est d'abord de ne pas employer les vers, puis de ne pas se servir de la prose non plus, ou plutôt de couper cette prose optiquement de manière à ce que chaque coupure corresponde à la fin d'un vers du poème traduit ; ainsi on peut avoir quelque impression de l'original. Cette impression serait plus forte si l'incise française traduisant le vers étranger était convertie en vers blanc, ayant la même longueur que le vers suivant et coupée en deux ou plusieurs parties égales.

To be or nor to be, that is the question.....
Etre ou n'être pas, c'est la question.

Voilà un vers français qui répond exactement au vers anglais ; le suivant pourra répondre aussi exactement, pourvu qu'on n'exige pas la rime.

Sans doute, quand le vers original est rimé, il aura perdu quelque chose, mais il n'aura pas tout perdu, comme lorsqu'on le traduit en vers rimé.

L'innovation qui consiste à substituer l'assonance à la rime peut aussi avoir de puissants effets poétiques. La rime se trouve comme voilée. Elle est moins éclatante que ne l'est la rime suffisante et surtout la rime riche. En outre, elle produit une impression mélancolique, si on la multiplie et si elle réapparaît à distance. Enfin elle permet, en soutenant de temps en temps le rythme, de pouvoir supprimer la rime continue.

Il en est de même de l'alternance des vers rimés et des vers non rimés. Cet agencement est si naturel qu'il domine toute la poésie populaire. Il empêche la monotonie.

Ce qui concerne la césure est plus discutable dans quelques parties ; et cependant il est incontestable qu'il est avantageux souvent de substi-

tuer celle qui est purement phonétique à la césure psychologique, comme nous l'avons démontré sous cette rubrique. Le vers devient plus doux, moins heurté. Il importe surtout de faire alterner ces deux modes de césures. La suppression de l'une d'elles quand il reste une césure basique indique dans la seconde partie un sentiment qui doit se hâter, une pensée rapide et qui n'a pas besoin à chaque instant d'être étayée.

De même, l'asymétrie totale des deux césures peut donner un effet intense, pourvu qu'elle ne soit pas continue, elle indique une rupture voulue d'éliquilibre et empêche la monotonie, mais alors on n'est plus en présence d'un vers formant une unité supérieure à l'hémistiche.

Enfin l'absence totale de césure donne l'impression d'une pensée hardiment lancée dans le vide, ne se constituant que dans ses rapports avec une pensée voisine ; elle donne une grande rapidité, en forçant dans l'alexandrin à prononcer douze syllabes sans arrêt.

L'emploi de l'hiatus constitue fortement l'harmonie imitative.

II. — PROSE RAPPROCHÉE DE LA VERSIFICATION OU PROSE RYTHMÉE

L'inverse du système précédent se produit, mais plus rarement : il s'agit d'approcher de la versification pour donner à la prose soit un rythme marqué, soit une teinte plus poétique. Dans ce but, beaucoup d'auteurs ont mêlé à leur prose des vers non rimés, en les dissimulant soigneusement. Les rythmiciens classiques avaient étudié un tel procédé, ils rejetaient la prose rythmique, aussi bien que les vers prosaïsés, il n'y a pas pour eux de genre mixte.

Mais les prosateurs soucieux de donner ce condiment à leurs œuvres n'ont pas obéi. Marmontel a rempli ses Incas de prose non rimée, mais renfermant des passages rythmés.

Mais c'est surtout Molière qui en a fait un grand usage.

Voici quelques citations :

C'est là le vrai moyen — de faire impunément
Tout ce que je voudrai — (V. 194).
Je suis assassiné par ce maudit retour (VIII, 411)

Ici l'alexandrin est isolé, mais il se distingue par sa césure médiane.

Elle avait à pleurer — une grâce touchante,
Et sa douleur était — la plus belle du monde
(VIII, 417)

Ici deux alexandrins se suivent, chacun avec sa césure et le rythme est très marqué.

Il en est de même dans les *incises* suivantes.

(12 s. *Il leur vaudrait bien mieux, — ces pauvres animaux,*
(12 s. *De travailler beaucoup — et de manger de même*
(VII, 32)

Les incises isométriques peuvent se suivre au nombre de *trois*.

(8 s.) *Fort bien ! Appelez Angélique —*
(8 s.) *Je crois, Monsieur, qu'il sera mieux*
(8 s.) *De mener Monsieur à sa chambre*
(IX, 342)

Voici une suite de cinq incises dont chacune a une césure régulière et qui s'accordent entre elles.

(7 s.) *Oui, mais celui-ci, mon frère*
(7 s.) *Est plus sortable pour moi ;*
(8 s.) *Mais le mari qu'elle doit prendre*
(12 s. *Doit-il être, mon frère, — ou pour elle ou pour vous ?*
(12 s. *Il doit être, ma sœur et pour elle et pour moi*

Voici un véritable quatrain d'octosyllabes non rimés.

Enfin j'ai voulu vous parler
Pour m'aider à sonder mon père
Sur les sentiments où je suis ;
Et si je l'y trouve contraire
(VII, 61)

Voici deux alexandrins bien césurés suivis d'une réduction en octosyllabes.

Mon cœur, pour sa défense — a tout votre mérite.
Appuyé du secours — d'une reconnaissance
Où le ciel m'engage envers vous (VII, 55)

Ce qui est plus curieux, c'est qu'on peut trouver des couplets entiers.

Vous voyez comme je m'y prends
Et les adroites complaisances
Qu'il m'a fallu mettre en usage
Pour m'introduire à son service ;

Sous quel masque de sympathie
Et de rapport de sentiments
Je me déguise pour lui plaire,
Et quel personnage je joue.
(6 s.) *.... Tous les jours avec lui,*
Afin d'acquérir sa tendresse,
J'y fais des progrès admirables !
(10 s.) *Et j'éprouve que, pour gagner les hommes*
Il n'est point de meilleure voie
Que de se parer à leurs yeux
(7 s.) *De leurs inclinations,*
Que de donner dans leurs maximes,
(6 s.) *Encenser leurs défauts*
(7 s.) *Et applaudir ce qu'ils font*

(VII. 56)

Nous avons noté ceux de ces vers qui ne sont pas des octosyllabes ; ce sont des décasyllabes ou des vers de six syllabes tout à fait analogues et qui en sont l'extension ou la réduction. Quant au vers unique de sept syllabes, il se réduit à six, si l'on prononce le mot *inclination*, comme dans la prose.

Voici une autre série où le rythme de l'octosyllabe et celui des vers de six syllabes alternent.

(5 s.) *Mais vous ne considérez pas*
(5 s.) *Que le jeu qui vous divertit*
(6 s.) *Tient mon cœur au supplice*
(6 s.) *Et qu'on n'est point capable*
(6 s.) *De se jouer longtemps*
Lorsqu'on a dans l'esprit
(10 s.) *Une passion — tout aussi sereine*
(6 s.) *Que celle que je sens pour vous etc.*

Voici un quatrain de vers de quatre syllabes.

Je vous envoie,
Au lieu de moi,
Pour le portrait
Que vous savez

Nous avons emprunté ces citations de Molière à un intéressant ouvrage de M. Souriau, intitulé : « l'évolution du vers au XVIIe siècle. » Elles sont convaincantes et il est impossible d'y voir l'effet du hasard.

Molière a caché beaucoup de ces vers sous le manteau de la prose. Ce qui est curieux, c'est qu'il n'a pas recours aux assonances que quelques décadents recherchent ; au contraire, il les évite. Mais le sens est nettement coupé à chaque incise, et cette incise elle-même, quand elle contient douze ou dix syllabes, est séparée en deux par une césure. En réalité, c'est le vers blanc qu'il emploie, mêlé à la prose, et tous les modèles de cette prose rythmée sont en même temps des modèles de vers blancs.

Quel est l'*avantage rythmique* de la prose rythmée ? Est-ce que la prose, en restant elle-même, n'a pas déjà son rythme, ne doit-on pas balancer ses périodes, éviter les hiatus cacophoniques, faire attention au poids respectif des mots pour les placer, ne pas situer côte à côte deux accents toniques ? Oui, mais elle peut amplifier ce rythme en prenant quelque chose de la versification. Elle se trouvera ainsi rehaussée par moments, plus harmonieuse ou plus sonore ; son balancement sera plus complet ; chaque proposition au moyen d'une césure introduite aura deux parties symétriques.

Mais il y a aussi un avantage poétique. La prose rythmée n'est pas employée d'une manière continue, mais seulement lorsque la pensée s'élève, ou au contraire, lorsqu'elle éprouve le besoin de jouer avec elle-même, de tourner, par un instinct mécanique. Les passages les plus importants seront mis en vedette. Cependant le rythme employé restera latent ; on attribuera le charme de la versification à la prose, c'est ce veut celle-ci. Elle a sa part d'illusion qu'elle distribue, et le prosateur, sans qu'aucun le sache que lui, se sent par moment devenir poète, la Muse présente à ses yeux ne parle qu'à lui seul.

CHAPITRE XIX

DE LA POÉSIE POPULAIRE FRANÇAISE

Il nous est impossible de traiter ici d'une manière complète ce sujet important. La versification populaire, très défectueuse au point de vue poétique, est, au contraire, très naturelle au point de vue rythmique. D'autre part, elle conserve souvent intact le rythme ancien qu'on retrouve ainsi vivant, malgré les transformations subies. A tous ces titres, elle mérite d'être étudiée. Nous voulons seulement indiquer quels sont ses traits essentiels qui la distinguent de la versification française lettrée.

Il faudrait, pour pousser l'étude à fond, distinguer celle des *campagnes* qui a conservé davantage l'état ancien, et celle des *villes*. Elles se distinguent surtout par la manière de traiter l'e muet.

Voici les différences qui caractérisent la poésie populaire.

1° La poésie populaire tantôt *supprime*, tantôt *conserve* les *e muets* suivant, le besoin, de la versification, celle des campagnes les conserve davantage.

M'ouvrirez-vous la porte
La port' m'ouvrirez-vous ? (Ch. d'Ille-et-Vil.)
J'appelis pies et cônies
Venez tout's dîner ici
Et vois notre grand' vach' noire
Dit's li un de profundis

L'*e* muet a été conservé dans *notre*. (id.)

A Paris y a un' marchande ;
Laissez-moi vendre mes oublis

Souvent l'*e* muet est supprimé à l'intérieur.

Dans son chemin rencontre
Un gentilhomme à ch'va.....

La poésie populaire urbaine *admet* ou *retranche* aussi l'e muet *ad libitum*, mais le retranche plus souvent dans le corps du vers.

2° La poésie populaire admet l'*alternance* entre les terminaisons masculines et féminines, même lorsque les vers ne riment pas.

De vous ouvrir la *porte*
Je n'en ai point la *clé*,
Mon père, ainsi qu' ma *mère*,
Tous les deux sont *couchés*.....
Passez donc par *derrière*,
La porte vous *ouvrirài*...

Qui s'en va voir sa *belle*
Au bourg de *Guémené*
Y n'y trouvit *personne*
Que Perrine à l'*olet*

Cependant il y a des exceptions, et des pièces entières suivant le système moderniste sont composées en rimes masculines. On peut prendre pour exemple cette chanson très curieuse : la *fille mariée à un Anglais*.

C'était la fill' d'un roi *français*
Qu'on veut marier o un *Anglais*.
De cet Anglais je n'en veux point,
De tout son *bien ;*
J'aim'rais ben mieux un bon *Français*
Qui n'aurait *ren*
Qui n'aurait *ren*.

Mais la poésie populaire ne fait pas rimer une terminaison masculine avec une féminine.

3° La poésie populaire *admet l'hiatus*.

Par la grand'rue, je passe
J'ai *vu une* clarté

Il s'agit de l'hiatus le plus désagréable, celui où la voyelle rencontre une voyelle identique.

Mon cœur est resté libre
Tout comme auparavant,
Je l'*ai et* je le garde
A mon fidèle amant

Souvent aussi l'hiatus est évité en insérant fautivement un *t* ou un *s* entre les deux mots.

Malbrough s'en *va-t-en* guerre

4° Un mot *rime* très fréquemment avec *lui-même*.

La poésie populaire se rencontre sur ce point avec la poésie décadente.

Va mon ami, *va*,
La lune est levée,
Va mon ami, *va*,
La lune s'en *va*.

On voit par cet exemple qu'un vers entier est souvent reproduit, mais ce n'est pas dans ce vers qu'est contenu le mot qui rime avec lui-même.

5° Un *singulier* rime avec un *pluriel* et souvent un *féminin* avec un *masculin* ; on ne considère que la prononciation.

Et vous, sur le haut du pi*gnon*
Vous vous chaufferiez les ta*lons*...

Mon père a fait bâtir m*aison*
Par quatre-vingt-dix ma*çons*.

6° Cette rythmique a gardé l'assonance, telle qu'on la trouve dans la chanson de Roland à la place de rime, non seulement celle qui termine le vers sans consonne d'appui et qui constitue la rime insuffisante, mais aussi celle qui est suivie d'une consonne dans les deux vers.

Il l'envoya-t-au-bois, guenillon,
Cueillir la noi*sille*
La branche était haute, guenillon,
La fille était petite

La branche était haute, guenillon,
La fille était p*etite*
Elle s'enfonce au doigt, guenillon,
Une verte épi*ne*. ...

C'était un doux paysan.....
Venant du labourage ;
Sur sa route il rencontre
Quantité d'hommes d'*armes*.

7° La *monorimie* n'est pas absente et semble dériver de la *laisse*, elle remplit souvent un poème tout entier. Dans l'exemple cité : Il *l'envoyait au bois*, tous les vers pairs assonent en *i*.

8° La poésie populaire ne connaît pas le poème amorphe ; tous ses vers sont groupés d'une manière *strophique*.

La strophe la plus commune, c'est le quatrain. Quand il y a six vers, les deux derniers sont comme ajoutés au quatrain et empruntent ses rimes.

Mon pèr' m'a mariée
A la saint Nicolas,
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime pas.....

Mon lit n'est pas un arbre
Pour l'oiseau passager,
Cherchez une autre branche
Qui pourra vous porter,
Et une autre maîtresse
Qui pourra vous aimer

9° Il n'existe pas de *longs vers*, ou ils sont modernes et imités de la poésie lettrée. L'alexandrin y est inconnu, ainsi que le vers de dix syllabes.

Le vers le plus fréquent n'est pas l'*octosyllabe*, comme dans la poésie française moderne, mais celui de *six syllabes*. On y rencontre aussi ceux de sept et de cinq.

Frappant du pied la porte
La porte m'ouvrirez-vous !
Je suis couvert de neige
Mouillé jusqu'au genoux...

Dans la ville de Rennes
Y a-t-un prisonnier,
Personne ne va le voir
Que la fill' du geôlier...

Je n' veux ni manger ni boire,
J'ai le cœur trop affligé.

10° Une habitude fréquente est celle de *répéter dans la seconde stance* un des vers *de la stance précédente*, comme dans le pantoun.

Mon père a fait faire un étang,
C'est le vent qui va frivolant,
Il est petit, il n'est pas grand,
C'est le vent qui vole, frivole,
C'est le vent qui va frivolant

Il est petit, il n'est pas grand,
Trois canards blancs vont s'y baignant,
Trois canards blancs vont s'y baignant.
Le fils du roi les va chassant.

11° Souvent la rime a lieu non de *vers à vers*, mais de *stance à stance*.

Quand j'étais chez mon *père*
Pour les moutons *garder*,

Je n'en gardais point *guère*,
J' n'en gardais qu'un *millier*

12° Ce qui est tout à fait remarquable dans la plupart des quatrains, il n'y a de rime que *d'un vers l'un ;* tous les *vers impairs* sont des *vers blancs*. C'est le système du ghazal.

Ce sont les filles de *Josselin*,
Oh ! qu'elles sont belles !
Ell's ont vendu leur *cotillon*
Pour porter de la dentelle.

Not' maître' pourquoi me *battez-vous* ?
Si j'ai fait faute
Monsieur, c'est votre *bon vin*
Qui en était la cause (simple assonance)

Voici la *Toussaint*,
Le temps des veillées,
Où tous les *amants*
Vont à la soirée :
Le mien n'y est *pas*,
J'en suis assurée

Cependant ce procédé est modifié, et on arrive à faire rimer chaque vers par le moyen auquel nous arrivons, celui du mot ou du vers explétifs.

13° Nous décrivons dans un chapitre spécial le *rythme explétif*; il consiste à remplacer soit un vers, soit un mot d'un vers par de simples

sons sans signification qui riment avec un autre vers, ou par un vers n'ayant aucun rapport avec le sujet traité. Quelquefois c'est le mot explétif qui rime avec lui-même.

Mon père n'avait pas, *guenillon*,
Valant une épille,
Mais il avait bien, *guenillon*,
Une joli' fille,
Ah ! Ah ! ah ! ah ! guenillon,
Sautons la guenille.

La moitié de cette stance est remplie par le mot explétif *guenillon*.

Bonjour, pèr' Chevalier,
Lundi, mardi, laderille,
Bonjour, pèr' Chevalier,
Veux-tu m' donner ta fille' ?

Non, non, tu n' l'auras pas
Lundi, mardi, laderille,
Non, non, tu n' l'auras pas
Tu n'est pas assez riche

Ce procédé est très commode ; il fournit facilement une rime et à plus forte raison une assonance dont le dernier vers s'est contenté.

14° Non seulement la rythmique populaire fait rimer un mot avec lui-même, mais elle *repète un vers tout entier* placé à une place symétrique.

C'était une bergère,
Ron ron petit papabon ;
C'était une bergère
Qui gardait ses moutons.

Un jour lui prit envie
Ron ron ron, petit papabon,
Un jour lui prit envie
De tirer ses moutons

On cumule les deux procédés dans ces deux stances, le vers entier rimant avec lui-même et avec le vers explétif.

15° Un autre procédé consiste à répéter deux fois de suite le même vers, le *bis* en usage dans la musique.

Mon père, mon cher père
Quel mari ai-je là ? Ah ! Ah !
Quel mari ai-je là ?
— Ah ! taisez-vous, ma fille
Il a de bons ducats, ah ! ah !

16° La poésie populaire connaît l'*harmonie différée* au moyen de la *rime retardée* et elle emploie dans ce but différents procédés.

L'autre jour en allant danser,
La fari dondé,
Une épine entra dans mon... eh ! eh !
Dans mon... eh ! eh !
Dans mon soulier.

En voici un autre exemple d'une formule très fréquente.

Quand j'étais chez mon père
Quand j'étais chez mon père
J'allais cueillir la rose blanche
gai, gai
J'allais cueillir la rose blanche
gaîement

Je la cueillis feuille à feuille
Je la cueillis feuille à feuille
Dedans mon tablier blanc
gai, gai
Dedans mon tablier blanc
gaiment

Ces deux stances nous apprennent beaucoup de choses. D'abord la répétition du premier vers qui est un moyen facile de lui trouver une rime ; il en est de même de la répétition du second vers ; mais la rime entre ces derniers : *blanc*, *blanc* est retardée par l'intercalation de *gai*, *gai*, et à la fin renforcée par l'addition de *gaiement*.

Un autre procédé du même genre consiste à faire pressentir le mot explétif qui servira de rime, avant même que le mot qui en a besoin ait apparu, et à le compléter ensuite. Il en résulte une harmonie différée d'un genre tout particulier.

Comme j'étais chez mon père,
Leste, leste,
Petit' fille à quatorze ans,
Lestement

Il fallait garder les vaches,
Leste, leste,
Et les moutons quant à quant,
Lestement

17. Le vers populaire *ne comporte pas de refrain*, comme la chanson moderne. Il en présente parfois l'embryon, mais ce refrain particulier consiste dans des vers explétifs qui n'ont aucun sens. Quelquefois le refrain est véritable, mais au lieu d'être détaché, il forme la *fin de chaque strophe* à laquelle il se relie par la rime.

Je sais bien un' petit' chanson,
Qui n'est ni court' ni longue ;
S'il y a t'un mot de vérité,
Je veux que l'on me tonde, — *bon !*
Tout est vert, mon Jean *Simon*,
Tout est vert dans ta *maison*.

Quand je fus-t-à mon logis
Je trouvai : devinaille !
Je trouvai mes poul's à filer
Ma femme qu'était à pondre — *bon !*
Tout est vert, mon Jean *Simon*,
Tout est vert dans ta maison

Ces vers nécessitent plusieurs remarques. Le refrain est relié à la stance par le mot postérieur à la rime du quatrain et qui ouvre les rimes nouvelles. C'est un refrain accollé au couplet. D'autre part, on ne rime que par assonance ; *longue* et *tondre*, et dans la seconde stance on ne rime pas.

Quelquefois la stance rimant de deux vers l'un est précédé de deux vers servant de prélude qui ne riment pas du tout.

Voici le jour *venu*
Que Rosette s'y *marie* ;
Elle va prendre un homme
Qu'a ben quatre vingts ans,
La petite Rosette
Qui a son cœur content.

Tels sont les traits les plus remarquables de la poésie populaire française ; elle ressemble sur quelques points à celle du vieux français, mais en diffère sous beaucoup d'autres.

CHAPITRE XX

DES RAPPORTS ENTRE LA VERSIFICATION ET LE LANGAGE

Le vers se distingue-t-il de la prose, non seulement par son *rythme*, mais aussi par sa *grammaire* et son *lexique* particuliers, en d'autres termes, le poète doit-il parler en cadence, mais cependant *comme tout le monde*, en ce qui concerne le *langage*? Doit-il se servir des *mêmes mots* que l'orateur, que l'écrivain, ou que le simple causeur, ou au contraire doit-il employer des mots destinés à son usage particulier? En est-il de même en ce qui concerne l'*orthographe*, la *prononciation*, les règles de la *morphologie*, celles de la *syntaxe*? Et si réellement le poète peut parler autrement que le prosateur, dans quel but doit-il le faire, et quelles sont les raisons, bonnes ou mauvaises, qu'il invoque? C'est un domaine de la rythmique qui donne lieu à de nombreuses controverses ; il est connu sous le nom de : *licences poétiques*, mais ce nom est très inexact. Il semble supposer qu'il ne s'agit que de faciliter la versification ; or nous verrons que précisément dans tous les cas où ce but est le seul, la prétendue licence doit être rigoureusement proscrite.

En thèse, le *poète doit parler comme tout le monde ;* s'il ne le fait pas, il risque d'être mal compris ou pas compris du tout ; de plus, son *langage n'est pas naturel* ; or, rien ne doit rester plus naturel que la poésie. Mais cependant le vers a une *tendance aristocratique* bien marquée ; à son regard la prose est la foule. Il veut s'en distinguer, et comme on le fait ailleurs par les habits, il essaie de le faire ici par l'*habillement de la pensée*, par le *style*. Comment s'en distinguera-t-il? En portant des vêtements à l'ancienne mode ou à la dernière? Il emploiera l'un et l'autre moyen, mais pendant longtemps le premier seul. Il introduira ou laissera dans son langage beaucoup d'archaïsmes ; plus tard il y ajoutera le modernisme, marchant ainsi d'un pas retardé ou accéléré sur celui des autres, jamais du même.

Telle est la tendance certaine ; il y a une différenciation et elle se retrouve dans toutes les parties du langage. Il en résultera, mais cet effet ne sera qu'indirect, une certaine facilité pour le compositeur ; il aura, pour ainsi dire, à sa disposition en même temps trois langues, celle actuelle, celle très ancienne et celle qu'il invente. Il pourra les employer ensemble ou les faire alterner et surtout dans les moments où l'une le gêne, avoir recours à l'autre. C'est en ce sens qu'il jouira d'une licence. Mais il ne l'avait pas envisagée au premier abord ; c'est le petit côté de l'institution.

Cette tendance est-elle légitime? Il est très difficile de discuter le bien fondé de ce qui existe. Il suffit d'en constater l'existence. L'instinct qui pousse le vers à s'élever au-dessus de la prose, non seulement par son rythme, mais par son langage même, est naturel, de même qu'en sociologie, celui qui existe pour chacun à toujours hausser davantage sa capacité, son instruction, sa position. Seulement il ne faut pas que cette hausse soit artificielle ; de même, l'ascension poétique doit être une élévation véritable, et non un moyen de faciliter le métier, ce qui serait, au contraire, descendre.

Nous allons étudier cette divergence entre le langage du vers et celui de la prose successivement : 1° dans la *lexicologie*, 2° dans la *phonétique*, 3° dans la *morphologie*, 4° dans la *syntaxe*.

A. — DANS LA LEXICOLOGIE

Il s'agit du *choix des mots*. Tous les mots de la prose sont-ils bons pour les vers? En tout cas, le vers ne peut-il pas ajouter les siens qui augmentent la liste?

Sur ce point *les tendances ont varié*.

Tout d'abord on sait que la langue française sous le rapport du vocabulaire a un double fonds : 1° celui qui est absolument *naturel* et provenant de la transformation populaire et profonde du latin, 2° celui qui est *artificiel* provenant de l'emprunt savant fait au latin pendant le seizième siècle. Il suffit de citer *hôtel* et *hôpital*, *sevrer* et *séparer*, *blâme* et *blasphème*. Presque tous les mots de *seconde couche* ont acquis droit complet de cité et le peuple en fait lui-même usage. Pas cependant de tous. Ceux qui expriment des idées abstraites sont à l'usage exclusif des lettrés ; de même, les mots techniques empruntés plus tard au grec et au latin. On entend rarement les paysans se servir

des mots suivants : *admiration*, *effervescence*, *pétulance*, *circonstance*, *miraculeux*, *immortaliser*, *balbutier*, *accessible*, et de tant d'autres ; c'est pour eux *lettre close*. Eh bien ! sans doute ce vocabulaire n'est pas fermé au poète, mais il doit en user sobrement. Pourquoi ? Pour la raison qui l'interdit au paysan. Par ce que c'est le langage de la science et de la raison plutôt que du sentiment. Jamais lui-même dans le langage familier ne s'en servira, encore moins dans celui de la passion ; jamais il ne les emploiera pour exprimer l'amour ou la colère. D'ailleurs, ces mots sont *trop longs* ; ceux qui expriment nos sentiments chaque jour sont de deux ou trois syllabes. De même, la langue anglaise possède un double vocabulaire, l'un très concret, le saxon, l'autre abstrait, tiré du latin. La versification fait du premier un emploi beaucoup plus fréquent que du second. Le langage abstrait, artificiel, doit être écarté du vers.

Voilà une différence, celle-ci très fondée, souvent méconnue cependant, entre les deux langages. Le poète qui veut rester près de la nature la fera soigneusement.

La *poésie classique* en a établi longtemps une *seconde* qui, au contraire, n'était pas justifiée du tout. Il s'agissait de diviser tous les mots en deux classes : les mots *nobles* et les mots *roturiers*, absolument comme dans le monde social, suivant ce vers d'Hugo.

Un mot
Etait un duc et pair ou n'était qu'un maraud

On pourrait dresser le double vocabulaire : *cheval, coursier* ; *ancien*, *antique ; aussitôt*, *soudain* ; *colère*, *courroux ; mariage*, *hymen ; sein*, *flanc : travail*, *labeur* ; *ventre, entrailles : vent frais*, *zéphir* ; *épée*, *glaive*.

Et encore : *ville*, *cité* ; *ciel*, *olympe ; crime, forfait ; les hommes*, *les mortels ; l'eau*, *l'onde ; vaisseau*, *nef ; bateau*, *esquif ; matelot*, *nautonnier* ; *souffle*, *haleine ; champ*, *guérets* ; *pensée*, *pensers ; différends*, *discors*.

Il était défendu d'employer le mot vulgaire, même quand on ne pouvait le remplacer que par une circonlocution : l'animal nourri de glands.

Cette classification n'avait aucun fondement raisonnable; elle donnait à la versification une allure guindée, prétentieuse, antinaturelle, et a puissamment contribué à discréditer les classiques.

C'est Victor Hugo qui avec sa puissance s'est attaqué à ce préjugé.

Plus de mot sénateur, plus de mot roturier,
Je déclarai les mots égaux, libres, majeurs

Et ailleurs, avec une brusquerie voulue

Je nommai le cochon par son nom, pourquoi pas ?

En effet, il rétablit en honneur les mots de la *langue courante*. Tous sont, en effet, admissibles, et le double vocabulaire ne doit pas exister, ou du moins, il ne doit pas polariser ses doublets en mots de prose et mots de poésie, mais en mots ayant des nuances distinctes de signification, ce qui est bien différent. Le bon sens triomphe sur ce point et on le doit aux romantiques.

Ce qui avait trompé dans cette classification, c'est que la poésie a une *tendance archaïque* bien marquée, seulement c'en était une fausse application. Or, les mots qu'on avait ainsi relégués sont des mots archaïques qui d'abord avaient un usage courant, puis qui l'avaient perdu. C'est à ce titre que le latin, langue autrefois vulgaire, s'est conservé dans l'église.

Mais la distinction a recommencé dans les temps tout à fait contemporains, et le vers tend à reprendre son langage propre. Ce n'est plus cette fois par archaïsme, mais au contraire, par modernisme. On a voulu, pour nuancer davantage, puiser encore une fois à la source latine, et aussi pour obtenir un mot élégant ; c'est ainsi que *languissant* a paru trop vulgaire, et on l'a remplacé par *languide*, de *languidus* ; on a justifié ce procédé en donnant à *languide* un sens moral ; de même, à côté d'*intrépide* apparaît *impavide* ; puis on voit apparaître *la rancœur, la névrose, l'enténébrement.*

C'est l'école décadente qui a ouvert cette source nouvelle. Quelques-uns de ses choix ont été heureux, c'est seulement lorsqu'il y avait des nuances importantes qui n'avaient pas encore trouvé d'expression. Mais, dans tous les autres cas, c'était une superfétation inutile et nuisible. Ces mots sont peu naturels, peu intelligibles, tout au moins, inintelligibles pour le plus grand nombre. Ils donnent au langage une affèterie, une recherche qui rappelle le langage des Précieuses Ridicules. En outre, ils révèlent une prétention éloignée de la véritable poésie.

Dans son vocabulaire, le vers et la prose doivent rester en un étroit accord, sans quoi le langage perd son naturel. Les mots les plus vulgaires, même ceux de l'argot de la population inférieure, sont admissibles, et excellents s'ils sont bien placés. Ce qu'on doit éviter seu-

lement, ce sont les mots plats : là est le prosaïsme qui répugne à la poésie, mais les mots ne sont plats que par l'agencement qu'on en fait et non par eux-mêmes. Cependant il y a des locutions qui sont telles en dehors de leur emploi : celles qui traînent dans la conversation familière et dans les journaux ; *faire appel à... féliciter...* et tous les adverbes ou substantifs abstraits trop longs.

B. — DANS LA PHONÉTIQUE

Ce sont des licences poétiques de rythme et elles sont condamnables. D'ailleurs, elles proviennent de l'archaïsme et n'ont pas été voulues directement par les poètes, mais ils ont eu et ils ont encore maintenant le tort de les conserver. Elles consistent dans ce qu'on appelle la rime pour l'œil. Du reste, il en résulte aussi l'interdiction de certaines rimes qui devraient être permises.

Autrefois la *consonne finale sonnait toujours*, et ne commençait à tomber que lorsque le mot suivant commençait par une consonne ; elle reparaissait à la pause, par conséquent, à la fin du vers ; par conséquent *désert*, (pr. *déserte*) ne pouvait rimer avec *mer*, ni *différent* (pr. *différente*) avec *rang*. Maintenant ils devraient pouvoir rimer, il n'en est rien ; on le défend encore assez généralement, à cause de la prononciation ancienne disparue depuis des siècles. Au contraire, le pluriel rime bien, parce que la consonne finale *s* est commune aux deux mots.

Les poètes actuels commettent des licences injustifiées de phonétique lorsqu'ils font rimer *infâme*, *a* long, avec *femme*, *a* bref ; *sais* avec *cassés* ; *abhorré*, j'*honorai* ; *volontiers* et *tiers* ; *ennuis* et *Juifs* (dans Régnier), *fier* et *associer* (Racine) ; *aimer* et *nier* (Baudelaire) ; *monsieur* et *malheur* (Voltaire) ; *zénith* et *bénit* (Hugo) ; *rhinocéros* et *boléros* (Gaultier) ; *luth* et *salut* (Verlaine) ; *outil*, *veut-il* (Hugo) ; *assis*, *cils* (Gautier) ; *nus*, *Vénus* (Sainte-Beuve). D'autre part, il font rimer *o* bref avec *o* long et avec *au*. Le motif est que presque toujours la différence n'existait pas dans la prononciation, mais ce motif n'est pas valable.

Vis-à-vis de ces licences de prononciation, qui sont blâmables, se trouvent celles d'orthographe qui, au contraire, ont pour résultat de rétablir la vérité phonétique.

C'est ainsi que, quand la première personne d'un verbe finit par *s*, on le supprime pour permettre de rimer avec un autre mot terminé par la voyelle précédente ; *je vois*, s'écrira *je voi*, pour rimer avec *moi* ; je

vis, deviendra *je vi*, pour rimer avec *suivi :* on écrira de même je *croi*, j'*averti*, je *sai*, je *revien*, je *me souvien*. Quoi de plus naturel, puisqu'on prononce ainsi ! D'ailleurs, autrefois la première personne n'avait pas d'*s*, et cet *s* ajouté n'a jamais été que graphique. L'œil seul est étonné. Dans tous ces cas, c'est toujours l'antique orthographe qui est suivie. C'est elle qui permet d'écrire *grâces à*, *jusques*, *guères*, *naguères*, *certes*, *mêmes*, *encor*.

C. — DANS LA MORPHOLOGIE

La grammaire a été altérée par la poétique, ou celle-ci s'est faite sur beaucoup de points une grammaire spéciale, déjà dans la langue latine. Tantôt on sépare un mot en deux par la *tmèse*.

Quà me cumque rapit tempestas, deferor hospes (H.)

Tantôt on emploie les terminaisons *ûm* au génitif pluriel au lieu de *orum*, *arum* et *ium*, *i* au génitif singulier au lieu d'*iûs ;* tantôt on abrège les diminutifs en *culum* (*periclum* au lieu de *periculum*) : ou certains temps des verbes, *amasset* au lieu d'*amavisset*, *vestibat* au lieu de *vestiebat*, *postus* pour *positus*.

En français, les licences grammaticales sont fréquentes aussi. Elles ont pour but de supprimer les mots trop longs ou composés, au profit de mots simples ; par exemple, on substitue *où* aux locutions *à qui*, *vers qui*, *vers lequel*.

Et sans penser aux biens où le vulgaire pense (Régnier).

De même, on substitue *dans* à la préposition *à* devant le nom d'une ville pour éviter l'hiatus.

Cassandre dans Argos a suivi votre père

Mais ce sont les licences de syntaxe qui sont de beaucoup les plus remarquables.

D. — DANS LA SYNTAXE.

La poésie a bien, en effet, sa syntaxe particulière et, à bon droit, elle en a besoin. Avec le caractère analytique de la langue française, souvent le langage languit, il est encombré d'une foule de proclitiques ou d'enclitiques qui le retardent, enfin il n'a pas sa libre allure, étant tenu à un certain ordre dans les mots. L'emploi régulier et précis des temps et des modes l'oblige à se servir de formes souvent peu usitées et languissantes qui retardent sa marche et diminuent le naturel et la spontanéité requise. Elle doit se débarrasser de ces entraves. Quelquefois elle se trompe cependant quand elle se laisse guider soit par un archaïsme excessif, soit par l'unique désir d'une composition plus facile.

Les points principaux de cette grammaire spéciale du vers sont : 1° la substitution d'un *temps* ou d'un *mode* à l'autre (en latin d'un *cas* à un autre), 2° l'*accord* avec l'*idée* et non avec le mot, 3° l'*ellipse*, 4° l'*inversion*.

a). — Substitution d'un temps ou d'un mode à l'autre.

En latin, il faudrait ajouter celle d'un *cas* à l'autre.

Cette substitution est très fréquente dans cette langue. En outre, on y change souvent l'adverbe en adjectif, c'est l'hypallage, comme dans ce vers.

Nocturnisque Hecate triviis bacchata per urbem (V.)

L'hypallage a d'autres fonctions ; il transporte à une chose une épithète qui ne convient qu'à une personne.

Heu ! fuge crudeles terras, fuge littus avarum,

Il s'agit d'une terre où règne un roi cruel, un rivage où règne un roi avare.

Le nominatif s'emploie souvent pour le vocatif.

O funestus multis populi
dirusque favor

Le présent est mis au lieu du passé ; *idem| Atlas generat*, pour *generavit*, le présent au lieu du futur.

Jam flammis urere gentem jurabat Phrygiam pour *se usturum*.

Ce qui est plus grave, des verbes qui devraient être au même temps dans la suite du discours sont employés à des temps différents. Ce qui est plus curieux encore, les substantifs qui devraient être ensemble en relation génitive sont mis sur le même plan.

Sensit enim nimia cœde atque cupidine ferri pour *cœdis cupidine.*

En français, l'interversion des temps et des modes est fréquente. On trouve le passé défini pour le plus-que-parfait.

Le flot qui l'apporta recule épouvanté

L'expression est un peu plus resserrée, plus énergique, comme celle de tous les temps exprimés sans verbe auxiliaire.

Souvent on remplace le participe passé par l'infinitif.

Seigneur, quand pour l'empire on s'est vu désigner

Le comparatif peut remplacer le superlatif.

b). — Accord avec l'idée et non avec le mot.

Ce cas est assez rare, il est très remarquable en ce sens que la grammaire normale se trouve mise de côté pour une syntaxe nouvelle.

Ainsi le verbe peut rester au singulier, quoiqu'il ait plusieurs sujets ; cela semble tout à fait naturel, quoique antigrammatical, surtout quand le verbe précède les sujets ; on n'a d'abord en vue que le premier.

Quel était en secret ma honte et mes chagrins.....
D'où te bannit ton sexe et ton impiété.....

Les sujets peuvent cependant précéder.

Ni crainte, ni respect ne m'en put détacher.

En latin, il y a accord plus direct avec l'idée ; c'est ce qu'on appelle le syllepse.

Hic genus antiquum Terræ, Titania proles,

Fulmine dejecti

dejecti se rapporte à *Titanes* tandis que le texte donne *titania proles*.

De même Horace.

Quùm mea nemo
Scripta legat, vulgo recitare timentis

Timentis se rapporte à *mei*, non exprimé.

c). — Ellipse.

Ici l'irrégularité est plus hardie et la suppression du mot laisse subsister l'idée.

En latin, on supprime le pronom personnel suivi d'un infinitif.

Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
Venerat extinctam.

Pour *te extinctam esse.*

Le verbe *dicit* est supprimé avant les paroles citées.

On sous-entend les verbes *dant, tribuant.*

Di meliora piis, erroremque hostibus illum (V.)

On sous-entend certaines prépositions.

Nulli certa domus; locis habitamus opacis (V.)

In se trouve supprimé.

On supprime souvent *ut* avant le subjonctif.

Te deinde jubeto certet Amyntas. (V.)

L'ellipse du verbe *être* est fréquente.

En français, une ellipse importante est celle de l'*article*, c'est en même temps un archaïsme, car on sait qu'il manquait souvent en vieux français, état qui nous a été conservé par une foule de proverbes.

Comparaison n'est pas raison ; pauvreté n'est pas vice.

Dans beaucoup de fables de La Fontaine l'article est supprimé ; il en est ainsi dans les locutions actuelles, même non proverbiales ; *crier famine, chercher noise.*

Cette suppression a pour effet de rendre l'expression plus concise, plus frappante, et en même temps plus naïve ; elle a quelque chose d'enfantin aussi.

Est-elle permise dans l'état actuel de la poésie ? Sans aucun doute, quand on veut donner à dessein une tournure archaïque, mais en dehors de ce cas ?

Nous pensons qu'elle n'est pas permise, à moins qu'on ne veuille et qu'on ne puisse en tirer des effets particuliers qui sont celui d'une grande simplicité, d'une imitation très rapprochée de la nature.

Une autre ellipse consiste à supprimer la répétition des prépositions *à, de*, nécessaire dans la prose.

Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.....
Je ne veux que celui de vaincre et pardonner. ...
A vaincre la Hollande ou battre l'Angleterre.

Une autre consiste à ne pas se servir d'un pronom comme sujet, lorsque le substantif est éloigné.

Je condamnai les dieux et sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir.

On peut mettre en ellipse le pronom et la copule : *être*.

S'il pardonne, il est mou ; s'il se venge, barbare ;
S'il donne, il est prodigue, et s'il épargne, avare.
(ROTROU)

Ou la copule *être* seulement.

Il fut votre tuteur, et vous, son assassin.

L'ellipse peut être plus hardie et supprimer toute une *proposition*, sauf un mot, comme dans le vers célèbre de Racine :

Je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait fidèle ?

Il peut en résulter que le pronom suppose un verbe non exprimé à une autre personne que celle exprimée déjà, ce qui emporte un accord avec l'idée pure.

..... *Peuple rôi que je sers,*
Commandez à César, César à l'univers ! (VOLTAIRE)

On supprime souvent l'un des *ni*, ou *ne*.

Je ne suis l'un ni l'autre, et suis plus en effet. (CORNEILLE.)
Tu n'as crédit ni rang qu'autant qu'elle t'en donne..... (ID.)
Vient-il point ? Est-ce pas lui ?

Ici le langage recherché confine au langage populaire.

L'ellipse est un des points les plus importants et les mieux justifiés de la grammaire spéciale de la versification. Sans doute, son point de départ a été aussi l'*archaïsme*, et si elle n'avait pas d'autre raison d'être, il y aurait lieu de la rejeter, mais il n'en est pas ainsi. Elle peut se soutenir par un motif persistant. La prose a certainement des locutions traînantes qui nuisent à la vivacité du sentiment et de la pensée ; elle parle plus qu'il n'est nécessaire pour se faire comprendre, elle agit ainsi d'ailleurs dans l'intérêt d'une grande clarté et en vertu de son

caractère analytique, et aussi pour conserver le logique grammaticale et l'entière correction, mais la pensée y perd en force et en concentration, or c'est précisément cette concentration que la versification a pour mission de lui donner ; il faut bien que dans ce but elle brise quelques obstacles. C'est ainsi que le substantif traîne toujours lourdement devant lui l'article. Ne pourra-t-il pas quelquefois s'en débarrasser? Jamais en prose. Le vers le lui permettra de temps en temps quand il s'agit de produire un effet spécial. Dans le style dit marotique cette suppression devient la règle :

En cestui temps stériles monts et plains
Seront de bleds et de vignes tout pleins.....
En son giron jadis me nourrissait
Dame fortune ....
Villes et bourgs de muraille défendre

Elle donne un grand caractère de naïveté. On sait combien les proverbes qui emploient ce procédé ont aussi d'énergie.

Le style marotique supprime le *pronom sujet*, même lorsque le sujet n'est pas exprimé, ce qui dépasse la licence ci-dessus relevée.

S' ainsi était, pour l'aller voir seulette,
Souvent *ferais* de ma lance houlette ;
Et *conduirais*.....
Lors la *verrais* séant sur la verdure
Et lui *dirais* la peine que j'endure...
Si *recevez* un plaisir, je le sens..
Car si de joie ensemble *jouissons*..

Comme il s'agit de la première et de la seconde personne nettement marquées par le contexte et aussi par les désinences du verbe, on peut supprimer le premier sujet sans nuire à la clarté et au grand profit de la concision; il est fâcheux que cela soit défendu en prose et même interdit en vers, car l'allure du langage y gagnerait. L'italien, le russe, beaucoup de langues, permettent de garder ou de rejeter le pronom dans le vers ; on ne le supprime que quand la clarté reste entière.

La suppression du verbe *être*, et même de membres de phrase, se justifie aussi complètement, toutes les fois que la clarté est suffisante. C'est une qualité excellente et française qu'il ne faut pas perdre, mais lorsqu'elle n'est pas en jeu, on redevient libre ; une correction plus rigoureuse rend le discours guindé et pédantesque.

d). — Inversion.

L'inversion est le *renversement de l'ordre naturel du discours* ; cet ordre est nettement réglé en français et obligatoire; le sujet d'abord, puis ses compléments, notamment les mots en relation génitive avec lui, le verbe, le complément direct, les autres compléments ; c'est l'ordre descendant ; tout autre choque, cause de l'obscurité, empêche la pensée de se dérouler analytiquement et logiquement. Il n'en a pas toujours été ainsi ; le latin, grâce à ses désinences claires, avait un *ordre libre*, il gardait même une préférence pour un *ordre contraire* à celui que le français a définitivement adopté. Il plaçait volontiers l'adjectif et le mot au génitif avant le substantif, et le complément direct, voire même les autres, avant le verbe. Dans le passage du latin au français il y eut un *moment de virement* où, à côté de l'ordre nouveau, l'ordre ancien régnait encore. Le complément suivait le verbe, mais, par une inversion qui était plutôt un ordre différent parallèle, il le précédait souvent aussi La poésie recherche le passé, les choses archaïques, elle pratiqua cette inversion plus longtemps que la prose, d'ailleurs cela lui était commode. Ce n'était point cette commodité qu'elle recherchait directement. Elle y trouva, comme dans l'ellipse, un moyen de naïveté, de naturel, c'était du moins ce qu'elle croyait.

L'inversion régna donc longtemps dans la versification française, même alors qu'elle était absolument proscrite de la prose Dès lors, elle ne fut plus qu'une survivance rythmique, et, comme toutes les survivances, condamnable. Elle domina encore toute la période classique ; Corneille et Racine en font un fréquent emploi. La rythmique moderne l'a, au contraire, absolument proscrite. Elle choque notre oreille et notre esprit.

En effet, quand on lit ces vers de Racine qu'on a beaucoup admirés.

> ..... *Sitôt que de ce jour*
> *La trompette sacrée annonçait le retour,*
> *Du temple orné partout de festons magnifiques*
> *Le peuple saint en foule inondait les portiques,*
> *Et tous devant l'autel avec ordre introduits*
> *De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits.....*

on est péniblement impressionné ; la clarté même a disparu, le sentiment est impossible, la phrase hachée ; les mots : *du temple*

précèdent de deux alexandrins entiers les mots *les portiques* qui les régissent ; comme les mots : *le peuple* commencent le second vers, on est d'abord tenté de croire que *du temple* en est le régime ; l'effet est plus choquant encore dans le dernier vers; le commencement *de leurs champs* est sous la dépendance de la fin *les nouveaux fruits* ; on commence par où il aurait fallu finir ; certainement, si l'on parlait ainsi en prose, on ne serait pas compris du tout.

La place du complément direct devant le verbe est plus choquante encore.

Puis en autant de parts le cerf il dépeça

(La Fontaine.)

Le rejet du sujet après le verbe nous étonne encore plus.

Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant

(Corneille.)

Examinons dans le détail maintenant quelles sont les diverses inversions et ce qu'il est permis en rythmique d'en conserver.

Celle consistant à placer le génitif avant le nominatif est une des plus fréquentes usitées par les classiques ; on la rencontre à chaque pas.

Voici des exemples où elle est encore plus choquante, c'est quand le substantif au génitif précède immédiatement l'autre.

Et écoutons du rossignol le chant (Marot).
Elle prit de nos jours le printemps pour l'automne (Racan).
Ceux qui louaient le plus de son chant l'harmonie (Florian).

Au contraire, l'inversion devient permise, ou du moins, elle ne choque plus l'esprit lorsque le substantif au génitif, sans être trop éloigné de manière à produire de l'obscurité, est cependant séparé du mot dominant par un autre mot :

Tous ceux qui de son chant admiraient l'harmonie...
Imitez de Marot l'élégant badinage.

D'autre part, le mot au génitif ne doit pas séparer la préposition du substantif, comme dans ce vers :

Malgré de nos destins la rigueur importune

(Corneille).

Enfin, il ne faut pas cumuler deux inversions :

Je n'ai pu de mon fils à la mort consentir (Corneille.)

Telles sont les restrictions que les critiques de l'école classique ont apportées à l'emploi de l'inversion résultant de la position du génitif avant son sujet.

Mais l'école moderne la rejette même ainsi circonscrite et la bannit absolument. A-t-elle raison d'en agir ainsi ? Nous ne le croyons pas. Celle de la formule :

Il donnait de son art les charmantes leçons

nous semble admissible :

De son art il donnait les charmantes leçons

encore meilleure :

Et celle-ci :

Et de son art divin aux sublimes chansons
Il donnait dans ses vers les charmantes leçons

tout à fait bonne, car elle approche de ce qu'il est permis de dire en prose quand le régime indirect est marqué par : *à*, *pour*, *dans* ; on l'étend un peu, en l'appliquant à *de*. D'ailleurs, cela est nécessaire pour mettre en relief un mot ou une idée ; le principal moyen est de lui donner la place initiale.

L'inversion qui consiste à mettre le sujet après le verbe existe déjà en prose ; le verbe est alors au subjonctif dans le sens de l'impératif, il a une nuance impérative. Cela doit être permis à plus forte raison en vers.

Périsse mon amour, périsse mon espoir. (CORNEILLE.)

L'inversion est ordinaire pour la prose dans beaucoup d'autres cas, et doit l'être pour le vers.

Sur le repos qu'enfin a retrouvé mon âme .... (CORNEILLE.)
Dans ses yeux brille une douceur perfide..... (id.

En général, cette inversion est entraînée par une autre, celle du régime direct.

Mais lorsqu'elle n'est pas permise dans la prose, elle est choquante.

Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts

(BOILEAU).

Et il y a lieu de l'exclure.

La troisième principale inversion, celle qui place le régime direct ou le régime indirect datif avant le verbe est aussi très choquante.

Un courage élevé toute peine surmonte..... (MALHERBE).
Mais vous avez cent fois notre encens refusé (LA FONTAINE).

Elle est contre le génie de la langue française et condamnable.

Il existe d'autres inversions, l'une plus forte encore puisqu'elle transpose un mot d'une proposition dans une autre, les autres plus faibles puisqu'elles changent l'ordre d'un mot subalterne vis-à-vis d'un autre subalterne, ou d'un subalterne vis-à-vis de deux supérieurs.

Je refuse à l'autel de lui servir de garde (RACINE.)

Grammaticalement les mots : *à l'autel* sont dans la première proposition, tandis que d'après le sens ils devraient être dans la seconde.

Je jure à mon retour qu'ils périront tous deux
(CORNEILLE).
La vertu d'un cœur noble est le moyen certain (BOILEAU).

Dans ce dernier vers l'amphibologie est plus forte. Ces deux mots d'un *cœur noble* semblent appartenir au sujet.

Les inversions moindres consistent à mettre le pronom régime avant celui des verbes dont il ne dépend pas directement quand l'un de ces verbes est un auxiliaire : *vouloir*, *pouvoir*.

Si tu me veux aimer, aime moi sans me craindre
(CORNEILLE).

Au lieu : *si tu veux m'aimer.*

Ce terme est équivoque, il le faut éclaircir (BOILEAU).

Au lieu de : *il faut l'éclaircir.*

Il s'est osé promettre un traitement plus doux (CORNEILLE).

Au lieu de : *il a osé se promettre.*

Il en est de même avec tout verbe dont l'un est à l'impératif.

Sors du trône et te laisse abuser comme moi (CORNEILLE.)

Quelquefois c'est le contraire de l'inversion ordinaire, on substitue l'ordre descendant à l'ordre ascendant.

Car c'est ne régner pas qu'être deux à régner (CORNEILLE.)
Et jamais tous ses soins ne peuvent m'offrir rien (MOLLIÈRE.)

C'est surtout à titre de curiosité que nous relatons les règles de l'inversion, car elle tend à disparaître complètement, ou du moins elle

n'est plus permise que là où elle existe dans la prose. Ces cas sont assez fréquents, et la prose française, si elle proscrit l'inversion des termes essentiels de la proposition, du nominatif, du génitif, de l'accusatif, admet assez facilement celle du régime indirect précédé de la préposition *à* et de tous les régimes indirects précédés d'une préposition. Même elle s'en sert pour les mettre en vedette. Mais, en vertu des lois du rythme de la prose, elle exige que ces membres de proposition ainsi placés en tête aient une certaine étendue, c'est une condition d'équilibre.

Telle est la grammaire spéciale de la versification. Elle tend de plus en plus à se confondre avec la grammaire ordinaire, et le vers à ne se distinguer de la prose au point de vue mécanique que par le rythme.

CHAPITRE XXI

DU RÉACTIF LINGUISTIQUE

CONTENU DANS LE VERS FRANÇAIS

Nous avons déjà çà et là remarqué comment, sous l'action du langage poétique, les traits anciens de la langue française maintenant oblitérés réapparaissent avec une netteté plus grande. C'est ainsi qu'en matière de diérèse la versification conserve l'ancien comput de syllabes qui avait disparu : *li-on* pour *lion*. Il s'agit maintenant de synthétiser et de noter ce rôle du rythme poétique dans les divers domaines de la linguistique.

Ce n'est pas, du reste, le rythme poétique seul qui sert de réactif. L'écriture de son côté est essentiellement conservatrice du langage et de ses formes primitives. C'est ainsi que l'orthographe étymologique garde en français et en anglais une foule de lettres qui ne sont plus prononcées, mais qui l'ont été certainement pendant un temps plus ou moins long.

Si l'on abandonne à lui-même le langage parlé, il tend de plus en plus à se raccourcir, les voyelles finales tombent, puis les consonnes, laissées ainsi à découvert, disparaissent elles-mêmes, il finit par ne plus rien rester de ce qui suit la voyelle tonique. C'est ce qui a lieu surtout chez nous ; dans ce processus rapide, le langage populaire dépasse de beaucoup encore le langage ordinaire. Tous les *e* muets y sont supprimés, les mots se fondent les uns dans les autres, jamais un mot ne se termine par une consonne si cette consonne n'est pas soutenue dans le langage courant, au moins, par une voyelle muette suivante. La langue arrive ainsi à une décomposition, à une transformation qui ne laisse bientôt plus apercevoir ses origines.

C'est à cette force destructive que s'opposent deux forces conservatrices antagonistes, celle de l'*écriture*, celle de la *versification*.

La *force de l'écriture* est très grande ; à partir du jour où le manuscrit et surtout l'imprimé deviennent en usage, la rapidité de la trans-

formation linguistique est enrayée. l'écriture fixe la langue, ne tien pas compte de ses transformations ultérieures ; en même temps, le public devient lettré, dès lors l'écriture réagit elle-même sur la phonétique, on s'habitue à prononcer d'après ce qu'on lit, une lecture étymologique s'impose et imprime une nouvelle direction.

La force du rythme poétique n'est pas moindre et elle est un peu différente. Tandis que l'écriture conserve aux yeux la prononciation ancienne, le rythme la fait réapparaître tout à coup à l'oreille. C'est ici que s'applique bien l'expression de *réactif*. En chimie telle substance fait reconnaître par des indices certains la présence cachée dans un mélange ou une combinaison de telle autre substance, c'est un réactif. De même, telle règle ou tel phénomène prosodique fait apparaître des prononciations primitives dissimulées par le langage ordinaire.

Un des exemples les plus frappants de cet emploi du *réactif* est le cas de la diérèse. L'*i* qui forme diphthongue avec la voyelle suivante, était-il originairement distinct de cette voyelle, et se prononçait-il séparément, ou bien n'est-il que le résultat de la fracture de cette voyelle dans certaines conditions linguistiques données ? Par exemple, dans *lion l'i* est primitif, il représente *l'e* latin de *leo* ; dans *admiration*, *l'i* est primitif, il existait déjà dans le latin *admiratio*, aussi *l'i* s'y prononce-t-il distinctement. Au contraire, dans le mot *bien*, *l'i* n'est pas primitif, il n'existait pas dans *bene*, il est le résultat de la fracture de *l'e* après la chute de la voyelle finale. En conséquence, il ne fait que diphthonguer cette voyelle, et doit se prononcer avec elle sans diérèse. C'est ainsi, en effet, qu'on prononçait à l'origine, mais bientôt cette différence s'effaça, que *l'i* fut une voyelle existant déjà en latin, et ayant une origine autonome, ou qu'au contraire il ne fut que le résultat d'une fracture, on le diphthongua ; partout on prononça *lion*, *admiration*, de même, *bien* etc; il en est autrement en prosodie ; la diérèse a lieu seulement dans les cas où elle existait autrefois, c'est-à-dire lorsque *l'i* avait préexisté en latin, soit par lui même, soit représenté par une autre voyelle.

Un autre exemple non moins frappant est la réapparition des *e* muets, soit dans la rime féminine, soit partout ailleurs dans le vers. A partir d'un certain moment, l'e muet final s'éteint, le langage populaire ne le connaît plus ; d'un autre côté, l'ancien français employait les rimes masculines et les rimes féminines, sans alternance. Puis un rythme plus avancé fit réapparaître l'*e* muet partout où il existait, en

lui conférant une certaine sonorité. De là, l'importance donnée à l'alternance entre les rimes pour faire réapparaître l'*e* muet, quoique dans une plus faible mesure le rythme ne soit pas indispensable pour obtenir cet effet, le langage soutenu suffit déjà. Dans la langue familière on dit le *ch'val* ; dans le langage soutenu, on n'oserait déjà plus prononcer ainsi. Dans celui-ci on dit : *inconc'vable*, dans le rythme on dira *inconcevable*. Le langage familier dira : *j' t' le* dis ; le langage soutenu ; je *te l'dis* ; le rythme : *je te le dis*.

Ce qu'on appelle la rime pour l'œil est une chose bien déraisonnable, mais dont l'origine est très logique, autrefois certains mots se prononçaient dans leur syllabe finale de la même façon, plus tard cette prononciation a divergé, on continue, malgré cette divergence, de faire rimer les deux mots. Par contre, on n'admet pas aujourd'hui la rime de deux autres, dont les finales ont acquis le même son, parce qu'autrefois ces finales avaient un certain écart, ainsi dans Régnier on voit *ennuis* rimer avec *Juifs*, parce qu'alors ce dernier mot se prononçait *Juis*. De même, Racine fait rimer *fier* avec *associer*, parce qu'autrefois on prononçait *associerr*. Ainsi reparaît l'ancienne prononciation, mais ici à tort, parce que le sens acoustique répugne à cette violence qui est trop forte.

Les règles si sévères qui interdisent l'hiatus sont aussi un exemple du rythme appliqué au langage. On sait que l'hiatus est actuellement permis, lorsqu'il n'existe que pour l'oreille et non en même temps pour l'œil, ainsi on peut dire : le *lion est*, l'*archer Eros*, le *dessein en est pris*. Dans tous ces cas, l'hiatus est flagrant, mais il n'existait pas autrefois, on prononçait : *le lion n'est*, l'*archère* Eros, le Des*sein n'en* est pris.

Depuis, la prononciation a changé, mais la règle s'est conservée. Pour être logique, il faudrait seulement prononcer à l'antique.

Ce n'est pas seulement dans la sphère phonétique que ce réactif du rythme poétique opère, mais aussi dans le domaine psychique. Le langage de la poésie a conservé les mots anciens, les tournures archaïques, il est très aristocratique, malgré les efforts qu'on a faits pour le démocratiser; quoiqu'on ait fait entrer dans son vocabulaire bien des mots qui en étaient exclus, il en reste beaucoup qui ne peuvent y être admis.

Le mot trivial et naturel y fera bien invasion heureusement, mais le mot bourgeois s'y introduira moins facilement et il restera une différence entre les deux langages. A ce point de vue, l'inversion, après avoir disparu

du langage ordinaire, est restée longtemps cantonnée dans le vers et ne vient d'en être chassée que tout récemment. On corrige les archaïsmes par des néologismes, plutôt que de rentrer dans le langage courant.

Au point de vue linguistique, l'emploi d'un réactif peut être d'un grand secours pour faire apparaître l'état ancien du langage. C'est ainsi que dans le déchiffrement de vieux textes sanscrits ou autres, plus ou moins oblitérés ou interpolés, les règles prosodiques ont permis de reconstituer le texte primitif, en faisant non seulement réapparaître le langage régulier, mais en mettant sur la voie du langage disparu.

Cette qualité de réactif tient au développement donné à la parole par le chant ou par la déclamation. Le langage est essentiellement élastique, il peut se contracter outre mesure jusqu'à devenir non reconnaissable, dans le langage populaire et trivial ; que si on lit ou si l'on prononce plus lentement, il s'étend, se détaille, rend ses diverses parties distinctes ; la déclamation poétique presse encore sur son ressort, le développe davantage, rend sonore ce qui n'était qu'assourdi, et le langage atrophié reparaît, dans toute sa puissance et tout son lustre, ce n'est pas un des moindres avantages du rythme.

CHAPITRE XXII

DES RESSEMBLANCES

ENTRE LE RYTHME DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE

ET CELUI DE LA MUSIQUE

Le rythme consiste essentiellement 1° dans la tonalité, 2° dans la mesure ou coupure du temps, 3° dans la symétrie entre les diverses unités rythmiques. Le premier élément concerne la matière même du vers, le second a trait au temps, le troisième à l'espace. Nous avons déjà exposé cette théorie en d'autres études.

La tonalité est essentiellement différente dans la versification et dans la musique, quoiqu'elle soit identique dans les deux sur quelques points ; c'est ainsi que le retour ou la répétition du motif musical ressemble singulièrement, suivant les cas, à la rime ou au refrain.

Mais c'est dans la mesure et dans la symétrie que la ressemblance est plus grande et c'est là que nous voulons l'étudier en ce moment.

Il faut entendre exactement par mesure la division du temps en coupures égales. C'est ainsi qu'en musique dans la mesure à quatre temps le temps total est coupé en quatre fragments égaux, chaque fragment peut contenir un plus ou moins grand nombre de notes, des noires, par exemple, ou leur équivalent en un plus grand nombre de croches ou en un plus grand nombre de doubles croches, mais, quelque soit le nombre de notes incluses, la durée du temps de cette fraction reste la même. Il faut entendre par symétrie le même dessin dans deux ou plusieurs mesures qui se suivent, par exemple, la mesure à quatre temps sera suivie d'une autre mesure à quatre temps et les temps forts seront distribués de la même manière. La symétrie peut être plus complète si chaque mesure se correspond, croche à croche, demi-croche à demi-croche, mais cette symétrie parfaite n'est pas nécessaire.

Occupons nous d'abord de la mesure et voyons si les diverses mesures

musicales sont applicables à la versification, si l'on y rencontre la mesure à deux et celle à quatre temps, la mesure à trois temps, celle à trois six, en un mot, les deux grands systèmes de mesures : la mesure binaire et la mesure ternaire, et comment.

Avant d'examiner le vers en entier, ou même un hémistiche, il faut prendre l'élément le plus simple du vers, l'élément rythmique ; or, cet élément n'est pas la syllabe, quand il s'agit du temps ; la syllabe, c'est la note elle-même dans la mesure, mais elle n'est pas la mesure elle-même. L'élément temporal le plus simple est le pied.

Le pied est bien connu dans la rythmique gréco-latine et même dans la rythmique germanique ; c'est la réunion tantôt de syllabes brèves et d'une syllabe longue, tantôt de syllabes atones ou non accentuées et d'une syllabe accentuée ; la syllabe longue ou celle tonique marque le commencement ou la fin du pied, c'est-à-dire, de la mesure, et en général possède une valeur équivalente à celle de deux syllabes brèves réunies, ou de syllabes atones réunies. Mais existe-t-il dans la versification française ? Si non, il n'y a aucun rapport entre le rythme de celui-ci et le rythme musical ; si oui, la ressemblance va éclater aussitôt.

On a cru longtemps que le vers français ou tout au moins l'hémistiche n'est que le conglomérat d'un certain nombre préfix de syllabes ; dans ce cas, point de divisions temporales intérieures, un vers, mais point de pieds. Les métriciens modernes, entre autres, Becq de Fouquières, ont dissipé cette erreur. Le vers français se décompose en un certain nombre de pieds, c'est une vérité acquise qu'il est désormais inutile de démontrer.

Le pied se compose en français d'un temps *fort* et d'un temps *faible*, ces deux temps ont la même durée temporale, ce n'est donc pas au point de vue de la durée qu'on les appelle forts et faibles, mais en ce que le temps fort est marqué par l'introduction d'un élément syllabique plus énergique, c'est ainsi que, lorsque le temps faible est rempli par deux syllabes non accentuées, le temps fort le sera par une syllabe accentuée. L'accentuation a en français ceci de particulier, qu'elle n'élève pas seulement la voix, et n'en augmente pas seulement l'intensité, mais en prolonge aussi la durée

La syllabe accentuée devient donc longue, au moins rythmiquement.

Le pied le plus simple en français est celui qui contient deux syllabes, l'une accentuée et l'autre non accentuée. Ce pied est rare, parce que, si l'on divise le vers, surtout un long vers, en pieds de deux syllabes, les

coupures seront trop fréquentes, et donneront une grande monotonie, puis, une suite de pieds de cette sorte sera difficile à trouver à cause de la structure de la langue En effet, il faut alors que l'accent tonique alterne de deux syllabes l'une, ce qui ne se rencontre pas d'habitude, cet accent n'étant contenu qu'une fois dans un mot, et l'accent secondaire n'étant que peu marqué. Il faudrait pour obtenir ce résultat une suite de mots de deux syllabes, tous oxytons, ou, au contraire, tous paroxytons.

Même cela ne suffirait pas, car les proclitiques sont nombreux en français, ils se composent surtout des prépositions et des articles non accentués qui ne faisant qu'un toniquement avec le substantif transforment les dissyllabes en trisyllabes, ce qui rend impossible l'alternance nécessaire. En raison de cette circonstance, il faut supposer pour les pieds de deux syllabes des monosyllabes. Il en existe, par exemple, dans cet hémistiche.

Le jour | n'est pas | plus pur

qui contient successivement trois iambes rythmiques ou accentuels.

En outre, on peut en trouver un plus grand nombre en tenant compte de l'accent secondaire.

A quelle mesure musicale correspond ce pied de deux syllabes ?

La syllabe accentuée valant temporalement le double de la syllabe non accentuée, le pied : *le jour*, correspond à une croche, plus une noire, le tout vaut trois croches (*le* correspond à la croche, *jour* correspond à la noire). C'est la mesure à trois temps. On doit, par conséquent, en scandant mettre deux fois plus de temps à prononcer le mot *jour* qu'à prononcer le mot *temps*, ou la scansion est fausse.

Le pied, outre qu'il est difficile à obtenir dans la versification française pour les motifs ci-dessus donnés, est peu harmonieux, il est claudicant, l'ensemble du temps *faible* n'y correspond pas au temps *fort*, le contraire seul donnerait une pleine satisfaction à l'oreille. Il est vrai qu'un tel pied, l'iambe, est fréquent dans la versification gréco-latine, mais c'est que la chute y est moins marquée, la quantité pure étant moins énergique que l'accent.

Le pied français de deux syllabes peut, théoriquement au moins, et comme tous les autres pieds que nous examinerons tout-à-l'heure, être de rythme descendant. Les pieds ci-dessus cités sont de rythme ascendant, c'est-à-dire que le temps faible y précède le temps fort, le rythme y monte, est iambique ; ils peuvent aussi être de rythme descendant,

le temps fort y précédant le temps faible, être trochaïques, par exemple dans l'exemple suivant :

Viens pe | tit oi | seau etc.

On commence par le temps fort dans cette mesure. Cette tournure est la seule admise dans la musique. Quand on y rencontre la tournure iambique.

Le jour | n'est pas | plus pur

On convertit le rythme ascendant en rythme descendant au moyen d'une anacruse musicale, c'est-à-dire qu'on rejette en dehors de toute mesure le premier temps faible et que l'on scande musicalement désormais ainsi.

Le | jour n'est | pas plus | pur que etc.

La versification latine admet aussi bien le rythme descendant que le rythme ascendant, et au moyen de l'anacruse le dernier peut, quand on le veut, dans la scansion, se ramener au premier ; dans ce cas, il se met d'accord avec le rythme musical. La langue française, au contraire, résiste au rythme descendant, cela tient à sa structure et à la place de l'accent dans ses mots. Celui-ci est toujours sur la dernière syllabe non-muette, la prose a déjà partout le rythme iambique ou descendant, il est presque impossible de donner à la versification la direction contraire, ce serait faire remonter un fleuve, cela crée cependant un désaccord assez grave entre son rythme et celui de la musique.

Tel est le pied de deux syllabes qui a en français une existence plutôt théorique, mais qui nous a servi à examiner le rythme près de sa racine. Ce pied est une mesure à trois temps se composant d'une croche et d'une noire, le pied immédiatement supérieur est celui de trois syllabes. Voici une suite de pieds ainsi formés, ils sont faciles à trouver, car ils composent le fond de l'alexandrin classique pur.

Oui je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel.

Ce pied constitue une mesure à deux temps, la syllabe accentuée y valant les deux syllabes non accentuées réunies. Dans le pied ou mesure à deux temps : *dans son temple*, *dans* correspond à une croche, *son* à une autre croche et *temple* à une noiret Ce rythme est un des plus

naturels et des plus usités, ce pied se trouve dans l'alexandrin, et aussi dans le vers de neuf syllabes et dans celui de six.

Dans celui de neuf syllabes.

Le soleil | me réchauffe | et m'éclaire

Dans celui de six.

Ah ! bien loin | de la voie
Où marche | le pêcheur.

Le pied suivant est celui de quatre syllabes, il est la réalisation, dans la versification, de la mesure à trois-six.

Dans les vallons | sur les grands monts | parmi le flot |
Un souffle passe

Dans le pied : *dans les vallons*, il y a trois syllabes non accentuées valant ensemble seulement la dernière syllabe accentuée; *dans* + *les* + *val* = *lons*, il faut donc traduire le pied entier par six croches dont trois sont retenues par la syllabe accentuée *lons*. C'est exactement la structure de la mesure à trois-six, sauf que dans la mesure musicale le temps fort peut être résolu quant à la durée et représenté par trois *notes*, en se bornant seulement à faire ressortir le temps fort par l'intensité.

Ce pied de quatre syllabes, cette mesure à trois-six, est usitée dans les alexandrins bicésurés comme dans l'exemple ci-dessus et aussi dans le vers de quatre syllabes et dans celui de seize divisé en quatre parties.

Le pied suivant est celui de cinq syllabes. En voici un exemple.

Mon petit enfant | reste tout petit | pour qu'on s'aime bien

Ce pied déjà considérable par le nombre des syllabes et qui, comme nous allons le voir tout à l'heure, tend à se décomposer en deux pieds ou deux mesures, contient (l'élément tonique valant à lui seul les éléments non toniques réunis, une valeur de huit croches dont quatre sont absorbées par la syllabe tonique *fant* et les quatre autres se répartissent entre les quatre syllabes précédentes. La mesure est à deux temps, chaque temps contenant quatre doubles croches. Cela lui donne une grande rapidité, car il faut, pour scander ainsi, ce qui est la vraie scansion, prononcer : *mon petit en* dans un temps aussi court, que la dernière syllabe *fant*. Aussi le pied de cinq syllabes est-il tout à fait léger.

Mais ce pied tend à *se dissocier* et à se résoudre en deux pieds différents, l'un de trois syllabes et l'autre de deux. En effet, si nous décom-

posons chacun des pieds ci-dessus, nous verrons qu'ils contiennent, sinon deux accents rythmiques, au moins, deux accents toniques, lorsqu'il ne devrait y en avoir qu'un.

Mon petit | enfant | reste tout | petit | pour qu'on s'ai | me bien

Chaque pied contient deux accents, ce qui est contraire à la définition même du pied. Par ce fait l'existence de deux pieds véritables est révélée dans le pied unique apparent.

Il faut donc diviser ainsi.

Mon petit | enfant || reste tout | petit || pour qu'on s'ai | me bien ||

Ainsi divisé, ce vers présente un second hémistiche un peu irrégulier, nous en ferons abstraction pour le moment et nous ne considérerons que le premier et le troisième.

Mon petit | enfant || pour qu'on s'ai | me bien ||

En réalité, au lieu de deux pieds, chacun de cinq syllabes, on peut découvrir quatre pieds.

Mais alors ces quatre pieds sont inégaux il y en aura deux de trois syllabes et deux de deux syllabes. La cadence n'est-elle pas rompue, puisque toutes les mesures, toutes les divisions du temps, doivent être égales entre elles ?

Cette difficulté nous conduit à celle des mesures consécutives inégales ou paraissant inégales que nous trouverons un peu plus loin, nous ne voulons pas anticiper, nous avons seulement voulu remarquer la *tendance à la dissociation* qui atteint les pieds d'une certaine étendue.

Mais cette dissociation n'est pas inéluctable. Elle peut n'avoir pas lieu et le pied de cinq syllabes rester indivisible. Il faut à cet égard bien distinguer, en français surtout et dans les langues romanes, l'accent tonique et l'accent rythmique ; l'accent rythmique est l'accent tonique employé pour marquer le rythme, l'accent simplement tonique est, au contraire, celui que le rythme efface. Comment le rythme peut-il effacer l'accent tonique, puisqu'au contraire il s'appuie sur lui ? C'est que l'accent tonique est celui qui fait dominer une syllabe d'un mot sur les autres syllabes de ce mot et sur les proclitiques et les enclitiques qui en dépendent, mais à côté il existe l'*accent logique* qui fait dominer un mot avec son *accent tonique* sur un autre mot avec le sien. Par exemple, dans le pied ci-dessus cité : *mon petit enfant* : *petit* est

porteur d'un accent tonique et *enfant* d'un autre accent tonique, mais le premier de ces accents est dominé par le second, de manière à s'effacer dans une prononciation rapide, et au lieu de : *mon petit enfant* on dit : *mon-petit-enfant*. Cet accent qui a vaincu l'autre et fini par rester seul, l'accent logique employé dans la versification, devient l'accent rythmique.

Ajoutons cependant que le pied de cinq syllabes n'est pas admis par Becq de Fouquières qui le dissocie toujours en deux pieds distincts. Mais il existe et réalise la mesure exacte à trois-six.

En effet la longueur du vers et le reste d'accent de *tit*, et d'ailleurs le principe que la syllabe accentuée vaut le double de la syllabe non accentuée, font que la syllabe *fant* égale les syllabes atones précédentes.

Nous allons voir que dans les pieds plus étendus la force de la dissociation devient plus grande.

Le pied de six syllabes est fréquent en français dans le vers du même nombre de syllabes ; il se dissocie toujours en deux pieds de trois syllabes chacun.

Ah ! bien loin | de la voie

Dans cette dissociation on aboutit à deux pieds inégaux.

Où mar | che le pécheur

Pieds inégaux dont nous réservons l'explication, comme nous l'avons déjà fait pour le pied de 5 syllabes.

Peut-on réunir les deux pieds composant le pied de six syllabes pour n'en faire qu'un seul, en d'autres termes, existe-il un pied de six syllabes, dans lequel la tonique vaudrait autant que les cinq autres ? Nous ne le croyons pas ; la longueur de l'incise exige ici un certain repos sur la tonique qui se trouve au milieu et empêche aussi la tonique finale de valoir autant à elle seule que la tonique et les atones précédentes ; dès que cette prédominance est détruite, il n'y a plus de pieds proprement dits. Il reste deux pieds distincts de trois syllabes chacun si les pieds sont isochrones, d'un nombre différent de syllabes, si les pieds sont hétérochrones. Cependant ces deux pieds conservent une certaine subordination entre eux, quoique Becq de Fouquières calcule autrement, la première tonique est considérablement atténuée et la seconde gagne ce qui est perdu par la première Il y a ici non un pied de six syllabes, mais un *mètre* comme dans la métrique latine.

Le premier pied joue le rôle de thésis vis-à-vis du second pied qui joue celui d'arsis.

Dans le vers suivant par exemple, voici qu'elle serait la division si l'on ne tenait pas compte de cette nuance.

Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel

En donnant aux syllabes *viens*, *temple*, *er* d'*adorer* et *el* d'*éternel*, la même force et la même durée et à chacun une durée égale à celle des syllabes atones précédentes.

La réalité est autre et il faut scander ainsi.

Oui je viens | dans son temple || adorer | l'Eternel

Ce qui est perdu en durée par le mot *viens* est reporté sur le mot *temple*, la durée du mot *temple* est même atténuée à son tour au profit de celle du mot *Eternel* qui à la fin du vers amène une plus grande insistance avant le repos.

Le mètre, à côté du simple pied qui subordonne les pieds au lieu de les coordonner seulement, est bien connu dans la métrique grecque.

En réalité, il n'y a donc pas de pied de six syllabes, mais seulement un mètre de six syllabes, se composant de deux pieds isochrones de trois syllabes, ou de deux pieds hétérochrones,

Le mètre de six syllabes est la base de l'alexandrin, tandis que le décasyllabe dans sa formule (chanson de Rolland) 4 + 6 est un dérivé de l'hexamètre latin.

Nous croyons, en outre, que l'explication doit être différente pour le vers de cinq syllabes qui réalise exactement la mesure à trois temps.

Il y a des vers et des hémistiches de sept syllabes, quoiqu'ils ne soient pas très usités, surtout les seconds. Mais y a-t-il des pieds de sept syllabes ? Théoriquement cela ne serait pas impossible.

Mais il faudrait faire abstraction des accents toniques.

Il y a donc ainsi, comme tout à l'heure et à plus forte raison, un mètre et non un pied ; les deux pieds se dissocient et on obtient :

1er PIED	2e PIED
décliner	*vers leur penchant*

La réunion de huit syllabes en français est la dernière qui forme un pied apparent, puisque l'octosyllabe français se fait sans césure, et ce

pied, s'il existait, serait d'une grande étendue. Il faudrait effacer en passant des toniques bien fortes, mais il n'existe pas. Il y a un vers, un hémistiche ou un mètre de huit syllabes, il n'y a pas de pied de cette nature.

Une première preuve nous est apportée par le vieux français. A l'origine, l'octosyllabe est divisé en deux parties par une césure médiane. Voici un exemple de cette coupure régulière.

Sur le berceau — grave et joyeuse,
Comme une voix — d'argent et d'or,
Pour endormir l'enfant qui dort,
Chante le chant de la berceuse.

La lune au clair regard se lève,
Le bon soleil est au repos,
Les bêtes dorment sous leurs peaux,
Les arbres dorment sous leur sève.

Les jours si longs pour les petits
Qui n'ont encor sous leur paupière
Qu'un rayon faible à la lumière
Doucement tombent dans les nuits.

Ce n'est que plus tard que cette césure qui sépare nettement les deux pieds disparaît.

La lampe | est l'amie | et la sœur
De celui | qui travaille | et veille

Il y a là dans chaque vers des pieds hétérochrones.

Au delà de 8 syllabes il est inutile de chercher des pieds. Les vers supérieurs sont séparés par la poésie française régulièrement en plusieurs hémistiches.

Il résulte de cet examen que les seuls pieds qui existent en français sont :

Le pied de deux syllabes peu usité qui correspond à la mesure à trois temps.

Celui de trois syllabes très usité qui correspond à la mesure à deux temps.

Celui de quatre syllabes qui correspond à la mesure à six-huit (six croches).

Celui de cinq syllabes qui correspond à la mesure à deux temps, mais qui le plus souvent se divise en deux pieds.

Il n'y a pas de pied au-delà, mais seulement des hémistiches.

Dans la constitution de ces pieds il n'est pas nécessaire que la séparation entre eux se fasse par une fin de mots. La fin de mot n'est exigée qu'à la césure pour distinguer les différents hémistiches dans le vers, et même avons-nous vu dans notre chapitre de la césure, que cela n'est pas toujours nécessaire et qu'à côté de la césure ordinaire, se trouve une césure purement phonétique, très usitée en Italien et en Espagnol, où la séparation entre les hémistiches ne se marque que par l'accent tonique seul. Mais, en ce qui concerne les pieds, l'intervention de l'accent tonique suffit pour les détacher suffisamment.

Oui c'est Dieu | qui m'appelle | et m'éclaire.

Voilà trois hémistiches dont chacun se termine par une fin de mot et par une syllabe tonique, il y a là trois pieds bien formés. A ce point de vue, la syllabe tonique suffit.

La ressemblance du rythme musical et du rythme de la versification est donc frappante en ce qui concerne la mesure. Le pied correspond à la mesure proprement dite. Il peut être à deux temps, à trois temps, à six-huit, etc. La seule différence est que la *mesure musicale* peut renfermer un plus ou moins grand nombre de notes ; si les notes sont plus nombreuses dans le même espace de temps, elles se chanteront généralement plus rapidement, voilà tout, tandis que chaque pied poétique renferme un nombre de syllabe préfix, la versification est plus rigide que la musique ; cependant nous allons voir tout à l'heure cette différence s'atténuer.

Mais ce qu'on ne rencontre pas dans la musique et ce qui étonne à première vue dans la versification française, ce sont des mesures se suivant hétérochrones. Dans la musique à certains intervalles on trouve bien un système à trois temps qui suit un système à deux temps, mais on ne fait pas alterner incessamment un des systèmes avec l'autre, et d'autre part, à quelque système qu'elles appartiennent, les mesures sont égales, sauf l'accélération ou le ralentissement du mouvement général. Y a-t-il une explication de cette divergence, ou encore cette divergence n'est-elle qu'apparente ?

Dans l'alexandrin même classique et à l'intérieur de chaque hémistiche, le premier pied peut contenir deux syllabes et le second quatre, ces deux pieds semblent donc hétérochrones et le temps inégalement partagé, ce qui détruit toute mesure.

Il était | plein d'esprit | de sens | et de raison

S'il n'y avait pas d'accent tonique dans ce vers, l'hétérochronie des pieds serait bien définitive, car trois syllabes indifférentes demandent plus de temps que deux pour être prononcées.

Mais, si, comme je le dois, je tiens compte des accents toniques, il va se produire un entraînement dont voici les conséquences.

Lorsque j'ai prononcé le premier pied *il était* (mesure à deux temps) cette mesure s'imprime dans mon oreille. Cette impression se corrobore par la seconde mesure qui suit, *plein d'esprit*, laquelle se prononce naturellement de la même façon ; en même temps j'ai dans l'oreille la durée que doit avoir le pied entier. C'est alors que survient le troisième pied qui n'a que deux syllabes, déjà entraîné à une coupure uniforme du temps ; cette mesure contenant quatre croches, une sur *de* et trois sur *sens*, le mot *sens* aura ainsi une noire pointée. J'arrive enfin au 4e pied *et de raison* qui contient 4 syllabes, je lui donne toujours la même durée, quoiqu'ici le nombre de syllabes soit le double de celui des syllabes du pied précédent, et en même temps j'y trouve la mesure à six huit qui se ramène à la mesure à deux temps et qui permet de prononcer trois syllabes dans la même durée que celle pendant laquelle on prononce deux syllabes dans la mesure à deux temps.

La versification française emploie donc, en réalité, dans les pieds qui composent le même vers une complète isochronie, et les mesures qui se suivent sont ramenées indistinctement au système de la première. Dans ce but, les syllabes atones mêmes et les toniques sont prononcées tantôt plus vite, tantôt moins, leur durée est élastique, le cadre et les divisions du temps restent invariables.

Le même résultat existe, quoique dans une mesure moins forte, dans la métrique gréco-latine. Là, le système quantitatif dominant, les syllabes ont une durée beaucoup plus fixe.

Cependant très souvent le spondée se prononce dans le même temps que l'iambe ou le trochée ; de même, le dactyle peut se condenser de manière à se prononcer dans le même temps qu'un trochée, et l'anapeste de manière à être aussi rapide qu'un iambe. Ces pieds sont dits *cycliques* ou *irrationnels*.

Les pieds *cycliques*, qui forment une exception dans le rythme gréco-latin, sont ainsi une habitude dans la rythmique française. En cela, celle-ci est beaucoup plus parfaite et suit de plus près le rythme musical. De même qu'on peut diminuer ou augmenter en musique le nombre des notes dans chaque mesure, de même on peut diminuer ou augmenter le nombre des syllabes dans chaque pied, seulement il y a un maximum, la syllabe reste toujours plus rigide que la note.

Cette flexibilité du pied dans le vers français est pour lui une cause de supériorité, il acquiert ainsi une grande variété, accélère ou ralentit à chaque instant son mouvement.

Cependant un pied français plus rigide était plus habituel dans l'ancienne manière de versifier et on tend à lui donner de plus en plus cette souplesse. Quelques-uns prétendent que c'est un mal, et que l'alexandrin, par exemple, où chaque pied est originairement et normalement de trois syllabes est préférable ; nous ne le pensons pas, car cela imprime une grande monotonie. Il en serait de même en musique si toutes les mesures à deux temps contenaient invariablement une noire par temps ou deux croches par temps.

C'est cependant sur la musique et sur la nécessité de faire des vers qui puissent être chantés commodément qu'on s'appuie pour demander que chaque pied ait le même nombre de syllabes. Il est évident que cette régularité parfaite convient parfaitement au chant, surtout au chant régulier et un peu monotone des cantiques et de la chanson populaire, mais elle n'est pas nécessaire, comme nous le verrons au chapitre suivant. Il est bien entendu que nous ne parlons en ce moment qu'au point de vue de la mesure proprement dite et non à celui de la symétrie de vers à vers.

En restant encore sur le terrain de la mesure dans le même vers nous trouvons donc une correspondance parfaite entre le rythme poétique et le rythme musical.

Mais il apparaît et il reste dans la versification française cette différence irréductible entre les deux, c'est que le vers a un rythme ascendant exigé par la structure de la langue, tandis que la musique a un rythme descendant,

Le rythme de la musique est *thétique* ou *anacrusique*. Il est thétique ou régulier lorsque la mesure commence par le temps fort, il est anacrusique lorsque la mesure commence bien encore par le temps fort, mais qu'elle est précédée d'un temps faible en dehors de toute mesure, ou plus exactement, comme l'absence de cette mesure est impossible, quand il existe une mesure initiale et surnuméraire composée d'un silence plus un temps faible.

Le rythme de la versification française ne peut coïncider avec celui de la musique que par l'intermédiaire du système *anacrusique*. Mais il faut bien le dire, si l'*anacruse* est introduite dans le vers français, et celui-ci rendu trochaïque, on scande ainsi à chaque instant au rebours du courant naturel de la langue. La finale d'un vers doit se compléter par

le commencement du vers suivant. Nous n'avons pas à insister sur ce point, la réduction théorique du rythme ascendant en rythme descendant est possible et comble l'intervalle.

Nous n'avons jusqu'à présent envisagé que la mesure, il nous reste à étudier la symétrie.

La mesure exige que toutes les fractions de temps soient égales, la symétrie veut que deux phrases musicales, que deux vers, présentent le même dessin rythmique.

Voici, par exemple, un vers de quatre syllabes qui suit un vers de trois et est suivi d'un vers de cinq. il y aura bien séparément des vers, mais ils n'auront aucune symétrie entre eux. De même, des vers de cinq syllabes se suivent, mais l'un a le temps fort au commencement et l'autre à la fin, ou l'un finit par un temps fort et l'autre par un temps faible (rime masculine, rime féminine) il n'y a plus de symétrie. Dans la versification gréco-latine, cela serait encore plus sensible, on pourrait citer le cas où un vers à système ascendant serait suivi d'un vers à système descendant, celui où un vers dactylique serait suivi d'un vers trochaïque, etc. La musique répugne absolument à cette absence de symétrie. Bien plus, elle a une grande propension à répéter dans la phrase musicale suivante le dessin rythmique complet de celle qui précède et de faire ressortir telle note à la même place.

Mais la versification est tenue, elle aussi, de la même symétrie, seulement elle la suit moins exactement, elle n'est pas obligée à reproduire le même dessin rythmique complet. C'est ainsi qu'elle peut faire suivre un alexandrin trimètre d'un alexandrin dimètre, qu'elle répartit inégalement les syllabes entre les pieds dans deux vers qui se suivent. Elle le fait même constamment dans l'octosyllabe.

Je rêve | et la pâle rosée
Dans les plaines | perle sans bruit,
Sur le duvet | des fleurs | posée
Par la main fraiche | de la nuit

Si l'on veut mettre ces vers en musique, on éprouvera une grande difficulté. Lorsqu'on emploie une phrase musicale à dessin rythmique symétrique et qui par conséquent coupe chaque vers par un temps fort et par deux mesures égales on ne trouve plus de coïncidence entre les temps forts de la musique et ceux du vers. Il faudra que la musique se plie au vers, de telle sorte qu'elle fasse coincider des temps forts, en faisant entrer dans chaque mesure un nombre de notes diffé-

rentes et correspondant à celui des syllabes que le rythme du vers introduit dans chaque mesure. C'est, du reste, ce que nous examinerons au chapitre suivant où il s'agit du vers chanté.

Le rythme poétique varie donc beaucoup plus sa composition du pied de vers à vers, que la musique celle de sa mesure de phrase musicale à phrase musicale, et il peut en résulter en fait de nombreuses discordances, mais en principe le fond de symétrie existe dans les deux, et la musique peut, aussi bien que la versification, diversifier son dessin rythmique.

Y a-t-il dans le rythme de la versification, comme dans celui de la musique, des points d'orgue et des silences? Les premiers existent, mais comme dans la musique elle-même, sont en dehors du rythme proprement dit, ils dépendent de l'accent oratoire distinct de l'accent tonique ou même rythmique, de même qu'en musique ils ne sont qu'expressifs. Les silences sont beaucoup plus importants, ils ont pour correspondants précisément les césures et les fins de vers qui entraînent un silence après une insistance ; ces silences sont aussi nécessaires et fréquents dans la musique chantée ; dans l'instrumentale ils ne sont plus que volontaires.

Ces deux éléments prennent une importance particulière dans la versification, lorsqu'il s'agit du vers catalectique.

Le vers de dix syllabes divisé en deux hémistiches de cinq a été considéré plus haut comme un vers complet et chacun de ses hémistiches comme des hémistiches complets, mais on peut aussi les considérer comme incomplets à ce point de vue, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, le vers décasyllabe dans sa formule 5 + 5 serait bicatalectique de celui de douze syllabes 6 + 6, et son hémistiche, catalectique de celui de l'alexandrin.

Les vers déjà cités.

Quand rentrés au nid | nous lisions ensemble,
Tu m'as dit un soir | un long soir d'hiver, (Manuel).

peuvent être considérés rythmiquement comme la réduction de ceux-ci.

Rentrés en notre nid quand nous lisions ensemble,
Tu me disais un soir, en un long soir d'hiver.

A la fin de chacun des hémistiches on a supprimé une syllabe de thésis, de sorte qu'on peut scander ainsi.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
Quand rentrés | au nid (.....) | nous lisions | ensemble (.....)

Le 1er et le 3e pied sont entiers, le 2e et le 4e sont apocopés et la syllabe qui manque est remplacée, partie par le prolongement de la syllabe précédente, partie par un silence. C'est ce qui a lieu dans le pentamètre latin. Nous avons dans notre étude sur le mode mineur particulièrement traité ce sujet.

En musique nous possédons le même dessin quand dans une mesure à deux temps le premier est rempli par une croche et par la moitié d'une noire pointée, et le second temps par le surplus de cette noire pointée ou par le surplus de la noire simple suivie d'un silence.

C'est ainsi que dans les cas les plus exceptionnels la ressemblance du rythme musical et du rythme poétique ne fait que se compléter et devenir plus frappante.

Elle le paraîtrait bien plus encore si nous poursuivions notre comparaison sur le terrain de la sonorité ou sonance elle-même, c'est-à-dire, du matériel du rythme.

Nous avons emprunté en partie à Becq de Fouquières la théorie ci-dessus, relative à la mesure temporale des différentes parties du vers, et au rôle important que jouent sous ce rapport et l'accent tonique et l'accent rythmique. Il est pourtant deux points importants que nous critiquons dans sa théorie.

Suivant lui l'alexandrin est le prototype de la longueur du vers, c'est en même temps la longueur maxima, d'ailleurs il l'assimile à l'hexamètre et il en tire la conséquence que, comme celui-ci, il renferme vingt-quatre atomes de temps. Cette fixation nous semble arbitraire. Le vers de quinze syllabes est aussi naturel que celui de douze qui, par conséquent, ne saurait être un maximum ni même une durée moyenne. D'autre part, en notant en musique le rythme de l'alexandrin, par exemple, il admet que chaque mesure se compose de la tonique et des atones qui suivent jusqu'à la rencontre de la tonique suivante qui forme un nouveau pied ; rien de plus juste, et même chaque mesure possède ainsi fournie une durée totale égale à celle des autres mesures du même vers ; l'importance de la tonique a été parfaitement mise en relief par lui. A l'intérieur de chaque pied, la mesure est à six huit et par conséquent comprend une noire pointée et trois croches, ce qui est parfaitement admissible. La tonique étant représentée par une noire pointée vaut trois croches, mais seulement en principe, car elle peut, en réalité, valoir plus ou moins suivant le nombre de syllabes atones dont chacun vaut vraisemblablement une croche. En supposant l'alexandrin suivant, ainsi coupé.

Oui, je viens — dans son temple — adorer — l'Éternel

Conformément au rythme musical, il commence par le temps fort, et ce qui précède forme anacruse, on le scandera donc ainsi :

Oui je || viens dans son — temple ado — rer l'Eter || nel

La catalexe finale se rejoint à l'anacruse initiale pour fournir un temps, de sorte qu'il y a en tout 4 mesures.

La première après l'anacruse est *viens dans son*. Elle se notera ainsi ; sur *viens* une noire pointée plus une croche, et sur *dans* et *son*, sur chacun une croche. La durée de la tonique sera donc amplifiée parce qu'il y a peu d'atones dans le pied.

Au contraire, dans ce vers :

On s'ado || rait d'un bout à — l'autre de la || vie.

Il y a trois mesures seulement.

Dans le pied qui suit l'anacruse *rait d'un bout à* chacune des syllabes atones *d'un bout à* conserve la valeur d'une croche, et il ne reste plus à la tonique *rait* que son compte normal, d'une noire pointée = trois croches.

Dans cet autre vers.

Et tout est || fixe et pas un cour-sier ne se — cabre.

La première mesure après l'anacruse *fixe et pas un cour* donne à la tonique *fixe* la valeur d'une noire seulement = deux croches, les quatre autres croches étant prélevées par les quatres atones qui suivent. Dans ce cas temporalement la tonique est réduite au-dessous de sa valeur normale.

Ce qui revient à dire que, lorsque la mesure est remplie par un plus grand nombre de syllabes, les atones conservent la même durée, tandis que la tonique s'abrège.

Nous croyons que c'est l'inverse, qu'au contraire la tonique a toujours la même durée et que ce sont les atones qui se précipitent et qui, par conséquent, sont représentées alors chacune par une double croche ou une triple croche.

Ce qui le prouve, c'est la prononciation précipitée des atones, par exemple, dans le vers de 5 + 5 ; c'est ce qui rend ce vers plus rapide.

Pour le mieux sentir, il faut scander un vers ascendant, sans l'avoir converti en vers descendant par le moyen de l'anacruse.

La prononciation se hâte toujours, même dans le langage ordinaire

vers la tonique, et plus il y a d'atones à la précéder, plus on se dépêche de les prononcer.

C'est d'ailleurs ce principe qui est celui même du pied cyclique gréco-latin.

Comment se fait-il donc que deux rythmes qui se ressemblent tellement ont tant de peine à s'entendre et que lorsqu'il s'agit de mettre des vers en musique, éclate un désaccord si profond que le vers est presque toujours sacrifié au rythme du chant, non seulement quant à la poésie, mais même quant au rythme de la versification, et que les temps forts de la musique et ceux du vers ne se recouvrent qu'accidentellement C'est ce que nous examinerons bientôt.

Mais auparavant nous devons, pour faire pressentir de quelle manière ce désaccord pourrait cesser, étudier les différences qui existent entre la mesure musicale et le pied dans la versification française, dans les versifications romane, celtique, germanique et gréco-latine.

CHAPITRE XXIII

DES DIFFÉRENCES ENTRE LE RYTHME MUSICAL

ET CELUI DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE

Au chapitre précédent nous avons fait ressortir les ressemblances, même l'identité fondamentale entre les deux rythmes. Il nous faut maintenant bien comprendre leurs différences et voir si certaines versifications ne s'approchent pas, plus que d'autres, du rythme de la musique et de quelle manière.

Le rythme musical, quant à la mesure ou plutôt quant à la distribution des sons entre les mesures et dans l'intérieur de chacune, offre la plus grande diversité, sans quoi il y aurait danger d'extrême monotonie. Cependant le cadre reste toujours bien marqué, et une note se détache soit par sa durée, soit par son intensité, soit par son élévation, qui marque bien le commencement du temps fort de cette mesure. Cette note est, en général, plus longue que les autres, ou du moins, n'est pas plus courte, elle peut cependant se résoudre en deux plus brèves, mais alors l'exécutant doit faire ressortir la première de ces brèves, et davantage et avant lui, le compositeur le doit, en donnant à cette brève plus d'acuité et en la mettant par un moyen quelconque en relief. Il doit surtout agir de telle sorte que d'autres notes de la même mesure placées au temps faible n'aient pas une durée ou une intensité supérieures à celle-là, autrement la division régulière du temps serait bien existante, mais ne serait pas marquée à l'oreille, il n'y aurait qu'une mesure du métronome, lequel ne distingue les différents temps par aucune différenciation.

Dans l'intérieur de la mesure ainsi nettement délimitée, le rythme musical peut, il est vrai, résoudre les notes correspondant à chaque temps à volonté ; elle peut substituer à une noire tous ses équivalents, deux croches, quatre doubles croches, huit quadruples croches, ou même une croche pointée plus une double croche, etc., elle peut aussi intro-

duire des silences, elle peut même par le triolet admettre trois croches pour représenter une noire, lorsqu'il n'en faudrait que deux. Mais, au point de vue pratique, il faut bien distinguer sous ce rapport la musique instrumentale du chant. Cette variété absolue n'a cours que dans la première. Dans le chant, la nécessité de respecter un peu les conditions de la parole, vient la restreindre, les résolutions sont moins fréquentes, trop nombreuses elles embarrasseraient, d'ailleurs, la voix, ce n'est guère que dans les vocalises où les paroles disparaissent qu'elles ont un essor plus libre. Cependant le chant très cultivé, celui du théâtre et de l'opéra, contient encore de nombreuses résolutions de notes, les paroles sont comme absorbées par la musique. Mais si l'on en vient aux chants plus simples, chansons populaires, cantiques, chants liturgiques, on ne trouve que peu ou point de résolutions. Les changements de mesure sont ainsi plus marqués et dans l'intérieur on reconnaît même mieux les temps successifs. Le chant est *plain ;* de même et par un autre procédé, la musique de danse s'efforce de marquer les mesures et les temps d'une manière plus sensible pour l'oreille.

Il en résulte, si nous envisageons seulement la musique vocale et celle la plus simple, la plus naturelle, que non seulement la mesure y est mieux marquée, soit à l'extérieur, soit dans ses temps à l'intérieur, mais qu'entre deux phrases musicales successives il existe une plus grande symétrie. Cette symétrie atteint jusqu'à la sonance même, et ne se restreint pas à la mesure. Les différents couplets (et ici je fais abstraction des paroles reproduisant le même air) le refrain lui-même ne sont que cet air modifié. En tous cas, on ne trouve pas ces nombreuses résolutions qui font de la musique savante, au point de vue de la mesure, un ensemble où l'oreille a plus de peine à se reconnaître et où les divisions du temps la frappent beaucoup moins.

Ainsi la musique, lorsqu'elle approche de la parole, lors déja qu'elle s'exprime par l'organe de la voix, même sans parole, et lorsqu'on chante des notes, prend une plus grande régularité, distingue les mesures et les temps d'une manière plus frappante, et en même temps devient plus symétrique dans ses phrases successives. Au contraire, si elle est instrumentale et savante, elle devient plus variée, et dans ce but multiplie les résolutions, procède par équivalence, par harmonie discordante. Le summum de cet état existe lorsque la musique devient polyphone, symphonique, la différence des timbres vient encore augmenter la variété et des résolutions fréquentes recouvrent davantage les divisions nettes.

Ce que nous avons à considérer ici, dans une étude de versification, c'est évidemment beaucoup moins le rythme de la musique instrumentale que celui de la musique vocale. Retenons qu'elle veut une grande régularité, peu de résolutions, une symétrie presque absolue, c'est sur ce point qu'éclate une différence avec le rythme de beaucoup de versifications.

La versification gréco-latine tout d'abord possède plusieurs systèmes tout-à-fait différents, différence dont nous avons constaté ailleurs la racine jusque dans la métrique védique et sanscrite. Dans une classe de vers, ceux qui reposent sur le dactyle et sur l'anapeste, en particulier, les vers hexamétrique et penta métrique, la distinction entre les mesures est très marquée, mais ces mesures sont d'une certaine étendue. Dans l'intérieur de chacune, une longue peut être résolue, ou ce qui revient an même, deux brèves contractées, car, sauf aux deux derniers pieds, on emploie indifféremment le dactyle et le spondée. Il suffit qu'il y ait équivalence. En cela le système dactylo-anapestique gréco-latin se rapproche de celui de la musique instrumentale. La conséquence est que dans cette sorte de vers le nombre des syllabes de chacun varie. Il n'y a pas de symétrie entre deux vers consécutifs.

En face de ce vers se trouve le système logaédique dans lequel non seulement la mesure est bien marquée à l'extérieur, mais où chaque temps ne l'est pas moins à l'intérieur ; aucune substitution, aucune résolution ne sont permises. Ce procédé se rapproche beaucoup de celui de la musique vocale. Il y ressemble aussi par la symétrie. Le vers suivant reproduit exactement le dessin du vers précédent ou s'en écarte d'une manière prévue. On peut citer le vers des strophes adoniques et saphiques.

Entre les deux systèmes se trouve celui du vers iambique. Ici il faut distinguer suivant l'emploi de ce vers. S'il est destiné à l'usage scénique, surtout à celui de la comédie, il dépasse même l'irrégularité de l'hexamètre, il admet toutes les résolutions et toutes les substitutions, le nombre de syllabes varie énormément, les longues qui forment des points de repère de la mesure peuvent presque totalement disparaître. Si, au contraire, l'iambe a un usage lyrique, il devient régulier, le temps y est bien marqué par la succession alternante d'une brève et d'une longue, pas de résolutions, symétrie parfaite d'un vers à l'autre. Il reste la substitution permise de la longue à la brève dans les temps faibles, mais c'est qu'alors la longue est prononcée comme brève par l'entraînement du rythme.

L'explication de ces différences dans la rythmique gréco-latine est facile à découvrir. La poésie narrative qui se sert surtout de l'hexamètre dactylique ne se chante pas, même à l'origine, et s'accompagne seulement d'instruments ; la lyrique, au contraire, se chante, et elle est retenue dans une régularité plus grande par la nécessité de ce chant ; la scénique se parle sans accompagnement et jouit ainsi de la plus grande liberté jusqu'à effacer quelquefois les limites des mesures.

La rythmique germanique moderne suit les errements du système gréco-latin, la seule différence, outre la rime, c'est qu'elle se rattache plus au procédé logaédique qu'à l'hexamétrique ci-dessus décrit, la nature de la langue étant plus favorable aux iambes et aux trochées qu'aux anapestes et aux dactyles.

D'autre part, l'accent y remplace la quantité, et il marque mieux la séparation des mesures. Mais la rythmique germanique ancienne était tout autre. Elle admettait toutes les résolutions, ou mieux, elle était indifférente à la composition des temps faibles, les remplissant par des syllabes de toute quantité et en nombre ad libitum; en outre, elle résolvait les temps forts, l'allitération de ceux-ci lui suffisait pour distinguer les mesures. Elle suivait donc dans toutes ses branches le système de la musique instrumentale, ce qui la rendait impropre à s'accommoder à la régularité et à la symétrie de la musique vocale.

La rythmique romane s'est formée sur les débris de la gréco-latine. Elle n'en a retenu d'abord que les césures, ainsi que nous l avons expliqué ailleurs, et elle fit de ces césures de véritables pieds laissant le reste informe, mais elle établissait un nombre de syllabes fixe pour chaque hémistiche, c'est dire qu'elle a pris pour modèle général le vers logaédique latin et que sous ce rapport elle s'accommode bien au rythme musical du chant, mais dans l'intérieur de chaque hémistiche a-t-elle formé des pieds ? Oui, dans le système primitif et classique et surtout dans les langues autres que la française. En Italien, le vers de trois syllabes doit avoir un accent fixe sur la seconde ; celui de quatre, un sur la pénultième ; celui de six syllabes, un sur la 2e et un autre sur la 5e, ce qui le divise nettement en deux mesures, dont chacune possède sonarsis au milieu : *torrente cresciuto ;* celui de 8 syllabes deux accents l'un sur la 3e et l'autre sur la 7e syllabe ; le décasyllabe, trois accents, l'un sur la 3e, l'autre sur la 5e, l'autre sur la 9e ; le vers de neuf syllabes, trois accents sur la 2e, la 5e et la 8e ; le vers de cinq syllabes, soit un accent sur la 1re et un autre sur la 4e, soit un aceent sur la 2e et

un sur la 4e ; le vers de 7 syllabes, un accent sur la 3e ou la 4e, et un autre sur la 6e ; l'hendécasyllabe sur trois schémes : 1° avec deux accents, sur la 6e et 10e syllabe, 2° avec trois accents sur la 4e, la 8e et la 10e syllabe, plus un autre accent dont la place varie, 3° avec trois accents fixes sur la 4e, la 7e et la 10e syllabe. Quant à l'alexandrin, l'italien ne le possède pas. On voit que les pieds sont nombreux et rapprochés, que chacun renferme un nombre de syllabes fixe, et que, par conséquent, ils sont admirablement disposés pour le chant.

Le français a conservé les césures latines et par ce moyen formé des hémistiches. Mais dans ces hémistiches a-t-il des pieds véritables comme l'italien? Oui, quant à la division temporale, nous l'avons établi ; mais, dans l'intérieur de chaque pied, le nombre de syllabes est-il préfix? Il l'était en certains cas dans le rythme primitif, c'est ainsi que l'octosyllabe formait deux pieds de chacun quatre syllabes par une césure médiane. Dans l'alexandrin classique, non seulement le vers se partage en deux hémistiches égaux, mais l'hémistiche à son tour se partage souvent en deux pieds ayant chacun le même nombre de syllabes. Cette régularité disparut et aujourd'hui chaque pied du vers français contient un nombre variable de syllabes ; c'est ainsi que dans l'intérieur d'un hémistiche d'alexandrin, chacun des deux pieds peut renfermer de 1 à 5 syllabes ; la durée temporale n'est pas changée, les syllabes en s'accumulant se compriment et s'abrègent. Dans cet état le vers français s'éloigne de plus en plus du système logaédique et se rapproche de celui du vieux germanique ; il s'écarte du système de la musique vocale pour se rapprocher de celui de la musique instrumentale. Il n'y a plus entre les pieds des vers qui se suivent aucune symétrie.

L'évolution tend à dépasser ce point. Ce sont les vers eux-mêmes, dont le nombre de coupures tend à varier ; on alterne l'alexandrin trimètre avec l'alexandrin dimètre ; enfin les bases des hémistiches sont moins marquées et ceux-ci tendent à se confondre ensemble dans le système romantique.

Cet état du vers français est-il excellent? N'y aurait-il pas lieu de le modifier? Des modifications ont été proposées dans deux sens différents.

Les uns proposent d'imprimer au vers français une plus grande irrégularité métrique, de le faire se rapprocher davantage du système de la musique instrumentale. L'école romantique a commencé cette évolution où elle se trouve aujourd'hui bien dépassée ; l'idée dominante est celle de la variété, la régularité des vers classiques entraînant une

grande monotonie, cette idée de variété se lie ailleurs à celle d'une harmonie discordante, différée et non plus immédiate. On supprimerait la limite inflexible de l'hémistiche, on remplacerait la césure complète par celle purement phonétique, c'est-à-dire consistant en un accent et non en une fin de mot, enfin on emploierait fréquemment le vers catalectique, celui qui consiste à supprimer une syllabe et à la remplacer par la prolongation de la syllabe précédente. Nous admettons un pareil système, pourvu qu'il ait ses règles scientifiques et ne soit pas abandonné au pur caprice, et aussi pourvu qu'il soitemployé rarement et pour rendre certains effets. Il est apte à rendre les sensations ainsi que les sentiments heurtés, rapides, exceptionnels.

D'autres proposent, au contraire, de donner au rythme poétique une plus grande régularité même qu'au vers classique, de multiplier les pieds réguliers, de le rendre semblable au vers logaédique, de limiter dans chaque pied le nombre de syllabes. Ainsi l'octosyllabe serait divisé en deux hémistiches de chacun 4 syllabes, l'alexandrin comprendrait 4 pieds égaux quant à la répartition des syllabes. L'effet serait d'imprimer au vers une grande douceur, une oscillation large et parfaite, une symétrie complète.

Le vers de neuf syllabes avec deux césures est aussi sur ce modèle, chaque pied est de trois syllabes ; il y aurait un vers de cinq syllabes divisé en deux, avec un accent régulier sur la 3e syllabe et un autre sur la 5e, un vers de dix syllabes où chaque hémistiche de cinq syllabes serait divisé en deux pieds réguliers, l'un de trois syllabes, l'autre de deux.

Ces vers toujours employés seraient monotones, ils substitueraient une harmonie toujours immédiate à celle différée dont l'effet est plus difficile à exécuter. Mais ils obtiendraient un certain effet puissant ; ils seraient très esthétiques et, au point de vue rythmique, seraient très mélodieux.

On obtiendrait ainsi des pieds de quatre syllabes, de trois syllabes quelquefois, mais rarement de deux, ayant la tonique à la fin, et par conséquent correspondant parfaitement au péon quatrième, à l'anapeste et à l'iambe.

Voici un exemple d'anapeste dans l'alexandrin :

Les oiseaux — sont partis, — Les oiseaux sont partis ;
Il n'est plus — de rubis. — Il n'est plus d'émeraudes,
Ah ! d'aimer — comme nous, — Ils se sont repentis
Les oiseaux — sont partis, — Les oiseaux sont partis.

En voici un exemple dans un vers de 6 syllabes.

Ah ! bien loin — de la voie
Où marcha — le pécheur.

Voici un exemple du péon quatrième.

Par les vallons — par les grands monts — parmi le flot
Un souffle passe
Déracinant — chêne et clocher — dans un sanglot
Semence et race,

Ces vers ne seraient pas trop difficiles à construire, parce que l'anapeste accentuel et le péon quatrième se rencontrent souvent dans notre langue; tout dissyllabe précédé d'un proclitique, d'un article ou d'une préposition, par exemple, forme un anapeste. Mais pourrait-on aller plus loin dans cet ordre d'idées, et construire en français des pieds régulièrement iambiques, de manière qu'un temps fort alternât régulièrement avec un temps faible, en d'autres termes, pourrait-on imiter le système gréco-latin,comme on l'a fait dans les langues germaniques?

Le vers accentuel, celui qui aura une certaine alternance très rapprochée entre le temps fort marqué par l'accent et le temps faible, est possible dans certaines limites.

Nous venons de voir qu'on peut établir en français une succession de péons quatrièmes ou d'anapestes ; de même on peut faire alterner les péons quatrièmes et les iambes. En voici un exemple :

Tous les amis | sont là | dans le petit | parterre
En la maison.

Mais peut-on faire un vers purement iambique ?

Rarement, si l'on ne tient compte que des accents principaux, quoiqu'un tel vers ne soit pas impossible.

Lĕ joūr | n'ĕst pās | plŭs pūr | quĕ tōn | rĕgārd | mă mère.

Mais il le devient si l'on admet des accents secondaires. C'est d'ailleurs seulement au moyen des accents secondaires, que l'allemand et l'anglais moderne ont pu faire pratiquement leurs vers iambiques.

Le jour | étin | celant | la nuit | déli | cieuse
En l'o | rient | font naître | une â | me plus | joyeuse.

Pour plus de détails nous renvoyons sur ce point au chapitre où nous avons étudié cette question.

Il y aurait avantage à introduire ces pieds à nombre fixe de syllabes dans la versification française, mais sans exclure les autres; nous verrons tout à l'heure qu'ils seraient particulièrement aptes à réaliser l'alliance de la poésie et de la musique à laquelle nous arrivons.

CHAPITRE XXIV

DE L'ADAPTATION RÉCIPROQUE DU RYTHME

DE LA VERSIFICATION ET DU RYTHME DE LA MUSIQUE

Rien de plus choquant que le désaccord qui se constate à chaque instant et qui se réalise chaque jour davantage entre les deux rythmes. A mesure que la musique devient plus savante et plus compliquée de son côté et la versification du sien, à mesure elles divergent davantage et ne peuvent plus se superposer. Le compositeur ne veut pas sacrifier au librettiste, ni celui-ci au premier, chacun travaille en oubliant l'autre. Que s'ils se font des concessions trop grandes, c'est bien pis encore, le librettiste va composer un vers harmonieux, mais absolument plat, où rien, pas même l'idée, ne viendra gêner la composition musicale, où la composition ne pourra obtenir que des paroles psalmodiées comme dans certains récitatifs.

Dans le désaccord qui se produit, c'est, en général, la musique qui l'emporte, et la poésie est sacrifiée, la plupart des vers des livrets n'ont aucune valeur poétique, mais le rythme matériel est lui-même atteint, surtout de la manière suivante. Les temps forts de la musique et les temps forts du vers ne coïncident pas, les premiers portent souvent sur des syllabes atones, même sur des *e* muets, et les arsis des vers correspondent à une croche ou à une double-croche, tandis que les thésis supportent une noire.

C'est comme si en poésie on faisait un temps fort avec une brève ou avec une syllabe atone ; il serait plutôt permis de faire porter un temps fort sur une syllabe atone, si la syllabe tonique en portait une aussi, mais l'inverse détruit toute idée de mesure. L'inconvénient qui en résulte atteint le langage lui-même ; ce qu'on entend d'ordinaire d'une manière nette dans la conversation familière, ce n'est guère que les syllabes accentuées, on suppose les autres par habitude ; si l'on venait à

parler en accentuant les syllabes muettes ou en assourdissant les syllabes accentuées, on ne comprendrait rien ; qu'on en fasse l'essai ? C'est ce qui arrive dans les vers chantés, et c'est pour cela que, si l'on est placé à une certaine distance à l'opéra, on n'entend aucune des paroles. Un mot français semble un mot étranger, c'est qu'il est entièrement défiguré, ses dépressions sont changées en relèvements, ses relèvements en dépressions : c'est comme si dans un pays on faisait des montagnes de toutes les vallées, et des vallées des montagnes ; qui le reconnaîtrait ?

Un second désaccord consiste en ce que, les notes correspondant en principe aux syllabes, là où dans le livret il n'y a qu'une seule syllabe le compositeur met quatre ou cinq notes ; qu'au contraire, il chante deux syllabes sur la même note ; qu'enfin, sur la syllabe logiquement ou toniquement plus faible il place une tonique plus aiguë ; autant de causes de désaccord, autant de causes aussi qui empêchent d'entendre les paroles chantées. Voilà des morceaux qui semblent à l'oreille une longue suite d'amen ou d'alleluia et ne disent rien de plus à l'esprit. C'est un axiome que, dans un opéra, on ne doit considérer que la musique, et un peu l'action et la représentation scénique, et que les paroles ne sont qu'un thème nécessaire, mais indifférent. Cependant certains opéras se comprennent bien et s'entendent bien, ce qui est un double plaisir. Cela vient de ce qu'ils ont mieux observé la concordance entre les deux rythmes.

C'est ce qui fait le charme rythmique du Noël d'Adam ;

Minuit | chrétiens | c'est l'heu | re so | lennelle
Ou l'hom | me Dieu | descendit | sur la croix

où les césures et la fin du vers sont nettement marquées par une noire.

Le désaccord éclate, au contraire, dans la strophe suivante d'octosyllabes, parce que le compositeur a suivi exactement la division symétrique en deux hémistiches de quatre syllabes, tandis que le poète ne l'a pas fait.

1° Division du vers.

Zéphoris | est bon camarade
Mais c'est un pêcheur | fort mauvais
Sans moi les poissons | de la rade
Ne craindraient guère | ses filets.

2° Division de la phrase musicale.

Zéphoris est | bon camarade
Mais c'est un pê | cheur fort mauvais
Sans moi les pois | sons de la rade
Ne craindraient guè | re ses filets.

Une troisième difficulté d'accommoder le chant aux paroles et les paroles au chant vient de l'audition même ; le chant par les exigences physiologiques de son émission détruit presque les articulations ; en effet, les voyelles seules peuvent être chantées ; si le chant est très simple, les paroles s'entendent encore, elles ne s'entendent plus si la musique se complique ou si les sons sont trop élevés ou trop bas. Or le librettiste, certain que ses vers ne seront pas entendus, ne s'efforce plus de les faire très poétiques, il ne s'occupe que de leur harmonie ; le compositeur, de son côté, ne s'astreint plus à l'esprit des paroles, il n'y a plus cette union parfaite qui seule peut donner la perfection à l'opéra.

Comment vaincre ces obstacles, et lequel du poète ou du compositeur doit céder à l'autre ? si les deux étaient réunis en une personne, la difficulté serait moindre, c'est ce qui arrive dans la chanson quand le chansonnier opère sur un air connu, alors on suit à la fois l'inspiration double. Mais cela est impossible quand il faut une création nouvelle à la fois pour le chant et le poème. Tout d'abord, lequel doit travailler le premier, puisqu'ils ne peuvent le faire ensemble ? Indubitablement le poète, ce sont les sentiments précisés par les paroles que le compositeur doit exprimer musicalement.

Mais le poète doit-il travailler absolument à sa guise, quand il s'agit de vers chantés, comme lorsqu'il s'agit d'un autre vers ? Non ; autrement, il rendra la tâche non impossible, mais difficile au musicien. Au lieu des vers se bornant aux repos à la fin et aux césures, il devra s'efforcer d'employer un vers non seulement à hémistiches, mais aussi à pieds, tel que nous l'avons décrit au chapitre précédent.

C'est ainsi que l'alexandrin, s'il est chanté, (ce qui est rare), devra contenir 4 pieds, chacun rigoureusement de trois syllabes ; que l'octosyllabe, s'il l'est (ce qui est très fréquent), devra contenir deux hémistiches, ou pieds, de chacun quatre syllabes ; le vers de six syllabes, deux pieds, chacun de trois syllabes; que le pied ordinaire de cinq syl-

abes devra même pouvoir se décomposer en deux pieds, l'un de deux, l'autre de trois syllabes. Le librettiste prendra d'ailleurs garde au ton général du poème ; si celui-ci est vif et léger, il diminuera les repos ; si, au contraire, le sujet est grave et si le rythme est lent, il les multipliera encore, et c'est alors qu'il pourra reproduire le vers exactement iambique que nous avons décrit, faisant alterner régulièrement le temps fort et le temps faible composés chacun d'une seule syllabe.

Mais ce qu'il évitera dans tous les cas, c'est de placer le temps fort d'une manière non symétrique dans les divers pieds du même vers, par exemple, de faire suivre un pied trochaïque par un pied iambique.

Enfin il devra établir une symétrie parfaite entre les pieds et les hémistiches des différents vers. C'est ainsi qu'il ne pourra pas, comme d'ordinaire, faire alterner un alexandrin trimètre et un alexandrin dimètre, ni un décasyllabe de la formule 5 + 5 et un autre de la formule 4 + 6.

Tel est le devoir du librettiste ; s'il l'a exactement observé, la tâche du musicien sera facilitée rythmiquement, on lui présente des cadres rythmiques réguliers, il devra les respecter musicalement. Mais alors quelle liberté lui sera laissée ?

Pourvu qu'il respecte les temps forts; il pourra agir à sa guise, il sera libre des temps faibles, il pourra accumuler des notes, pourvu que le temps fort ressorte par une seule note prolongée ; il devra rarement résoudre le temps fort en une série de notes trop brèves; il pourra d'ailleurs au temps faible mettre une note de temps fort, pourvu qu'il n'y dépasse pas ainsi le temps fort lui-même en intensité, par exemple, il pourra représenter chacun par une noire. Il pourra prolonger la note du temps fort et lui ajouter la durée d'une des demi-croches du temps suivant, ou bien occuper par le temps fort la mesure entière. Il lui suffit de n'aller pas à contre sens du cadre tracé. Le pied correspondra toujours à la mesure et sera de même direction. Le commencement du premier vers sera une anacruse musicale pour mettre, une fois pour toutes, les deux rythmes d'accord et leur faire suivre l'ordre descendant.

Si c'est le librettiste qui a travaillé sans observer ses devoirs rythmiques, que devra faire le compositeur ? Il n'en devra pas moins remplir le sien, et cela lui est possible, car le rythme musical est très élastique, mais il éprouvera des difficultés sérieuses, il devra à tout prix faire coïncider les temps forts avec les syllabes accentuées, ou bien tout rythme est rompu. Il le peut en tout état de cause, car il est maître des temps faibles. Il accumulera sur les temps faibles de la

mesure poétique plus longue un plus grand nombre de notes qui, au lieu d'être des croches, par exemple, deviendront des doubles croches ou des quadruples croches et correspondront à autant de syllabes. Cela peut le gêner dans les effets à produire si le procédé devient trop fréquent, alors il devra refuser le livret ou faire rejeter les parties qui contrarient trop le rythme musical.

Si la composition musicale précédait le livret, une telle accommodation ne serait pas non plus impossible, pourvu que les césures fussent respectées, et qu'il ne s'agit plus que de divers pieds dans l'intérieur de chaque hémistiche, mais cela serait beaucoup plus difficile, parce que le rythme de la versification est plus rigide. C'est un motif de plus à prévoir pour que la composition du librettiste doive précéder, mais en s'accommodant d'avance aux possibilités musicales.

Tels seraient les moyens de rendre le chant adéquat aux paroles, autant que possible, et les paroles au chant et de faire coïncider les deux rythmes. Lorsqu'il s'agit de le chanter, le vers doit prendre un rythme plus rigoureux, diviser son cadre en des compartiments plus petits, et alors devenir divisé non plus en hémistiches, mais en pieds accentuels correspondant quelquefois aux pieds de la versification gréco-latine. Au contraire, si le vers ne doit pas être chanté, une telle subdivision lui enlèverait sa vivacité, sa variété, le soumettrait à une harmonie immédiate, constante, bientôt monotone. Le vers parlé doit être de coupe romantique et d'harmonie différée, le vers chanté doit être de coupe ultra-classique et d'harmonie immédiate.

Le poète, de son côté, pourra faire une suite d'alexandrins trimètres, et même faire alterner, mais régulièrement, des trimètres avec des dimètres. Il peut aménager un hémistiche plus long que l'autre, pourvu qu'il répète le même dessin dans le vers suivant ; il peut même couper chaque hémistiche de l'alexandrin en deux parties égales, pourvu que la même coupure soit établie dans l'autre hémistiche et autant que possible dans les vers suivants.

En un mot, le poète, s'il travaille le premier, ce qui est l'ordre naturel et toujours suivi, doit dans ses vers respecter la symétrie entre les divers hémistiches et entre les différents vers, car autrement il rendrait la tâche du musicien impossible (elle le serait nécessairement avec l'hexamètre latin) et, à son tour, le compositeur doit respecter les divisions temporales du poète et surtout l'accent tonique.

Ces difficultés sont moins grandes lorsqu'il s'agit de petits vers qui n'ont pas de césures, parce qu'il n'y a plus d'accent rythmique à res-

pecter, si ce n'est à la fin du vers. Mais on doit suivre les accents toniques et c'est le grand obstacle à l'accord des deux rythmes. Il faudrait que la musique eût toujours une noire là où le vers possède un accent. Sous ce rapport le plain-chant réalise une grande perfection. Cette concordance y est constante ; l'arsis est partout à la même place dans les deux rythmes. La musique moderne, au contraire, y est très réfractaire.

Le compositeur essaie souvent de biaiser ; il prolonge la prononciation de la syllabe accentuée, mais il le fait en substituant à une noire une grande quantité de croches et de doubles croches. Ce procédé ressemble à la substitution dans le vers iambique latin de plusieurs brèves à la longue de l'arsis et dans la versification scandinave à cette même substitution pour la syllabe accentuée. Mais l'effet n'est pas suffisant, il est d'ailleurs alors facile de confondre le thésis avec l'arsis. Rien de plus ridicule que les hymnes de l'Eglise chantées d'après le système de la musique moderne, lorsqu'à une note grave de plain-chant on substitue une grande quantité de notes sautillantes qui remplissent le même espace, mais ne donnent pas la même impression.

Quelquefois, c'est le compositeur qui a opéré le premier, du moins, en un certain sens. C'est ce qui advient lorsqu'un chansonnier compose une chanson sur un air emprunté à une autre. Alors c'est la parole qui doit se modeler sur la musique, ce qui est beaucoup plus facile. La plupart des meilleures chansons ont été composées sur des airs déjà répandus et populaires. Alors le poète doit placer les accents rythmiques et les accents toniques sur les temps forts du chant.

Tels sont les devoirs réciproques des compositeurs et des librettistes. Ils ne sont presque jamais bien observés. Ce qui est le plus choquant, c'est l'usage que le musicien fait de l'*e* muet, usage que nous allons observer tout à l'heure. Très souvent il en fait le siège d'un temps fort. Lorsque ce phonème est protonique, l'inconvénient est moins grand et ne dépasse guère celui d'une autre syllabe atone, mais il en est plus de même lorsque l'e muet est posttonique et finit un mot. Sans doute, le musicien pourrait le rejeter sur le mot suivant, mais il ne le peut que si le poète l'eût fait lui-même, et d'ailleurs l'effet est toujours désagréable. L'ensemble devient alors tout à fait ridicule et le poème ne peut se dérober à cette sorte d'injure que par une extrême platitude. C'est ce qu'il fait généralement.

CHAPITRE XXV

ÉTUDE CONCRÈTE DES CONCORDANCES

ET DES

DISCORDANCES ENTRE LE RYTHME MUSICAL

ET LE

RYTHME DE LA VERSIFICATION

DANS LES OPÉRAS FRANÇAIS

Nous avons relevé dans les meilleurs opéras français les concordances et les discordances entre le rythme musical et le rythme de la versification française. Nous les indiquerons ici, puis nous en tirerons des inductions. Nous marquons les valeurs musicales de durée par leurs initiales : *b* pour blanche, *n.* pour noire pointée, *n* pour noire, *c* pour croche, *d c* pour double croche, *t* pour triolet ; lorsqu'il n'y a aucune indication, c'est qu'il s'agit d'une croche : *l* signifie *lié* et *s*, *silence*.

LE TROUVÈRE

Mesure à $\frac{6}{8}$

b. l | c c c n c | n.lnc | n s.
Dieu... | .... que ma voix im | plo | re.....

b.l | c c c n c | b. |
Fais... | ... moi bien tôt mou | rir |

n. n c | n.ln s | c c c n c |
C'est trop lon | temps... | C'est trop longtemps souf- |

n. n s dc | n. n c | n s c c c | n.n c |
frir ... a | dieu ! a | dieu .. Lé o | no re a |

n. n.
dieu.

Les syllabes accentuées : *Dieu*, *voix*, *plo*, *fais*, *rir*, *c'est*, *temps*, *temps*. *frir*, *dieu*, *dieu*, *no*, *dieu*, supportent des blanches, des noires pointées et des noires, quelquefois une noire pointée plus une autre noire, ou une noire plus une croche. Cette quantité plus forte se retrouve à la fin du vers Les syllabes non accentuées ne portent que des croches. Par exemple, à la quatrième mesure l'*e* muet de *re* a une noire, mais après une syllabe accentuée portant une noire pointée, une autre noire et une croche, ce qui en diminue la valeur relative. Dans la mesure, *c'est trop long*, *trop* porte une noire, quoique non accentuée, mais c'est après la noire pointée de *c'est*, et d'ailleurs dans l'incise *c'est trop longtemps*, que l'accent de *temps* crée un accent secondaire sur la syllabe *trop*. Dans l'avant dernière mesure *re* supporte une noire, quoique syllabe atone, mais après une syllabe tonique portant une noire plus une croche.

FAUST

Mesure à $\frac{2}{4}$

c c c c | c dc dc c c |
Aux jours de di | manche et de fê te |

c dc dc n | c dc dc n |
j'aime à par-ler | guerre et com-bats |

c c c c | c dc dc n |
Tan-dis-que les | peu-ples là bas |

c dcdcdcdc dcdc | n c s |
se cas- sent la | tê - te ... |

Les syllabes accentuées *ler*, *bats*, *bas*, *te*, ont des noires, tandis que les syllabes non accentuées n'ont au plus qu'une croche. Dans la seconde mesure, la syllabe accentuée *fê* n'a qu'une croche, mais elle vient après deux syllabes *et de* marquées chacune d'une double croche, il y a donc temps fort relatif. Il est vrai que dans *fê te*, l'atone *te* porte également une croche, il y a là une discordance entre les deux rythmes. Dans la même mesure la syllabe tonique *manche* ne porte qu'une croche, mais les deux mesures ont été, pour ainsi dire, réunies en une seule par la rapidité, ce qui arrive même dans la prose, et ce qui supprime l'accent tonique.

FAUST

Mesure à 4 temps.

c | n. c c c c. dc |
Sa- | lut de-meu-re chaste et |

b n s c | n. c c c c. dc |
pu- re ... sa | lut ! de meu re chaste et |

b n s | n c c c c c c |
pu-re... | où se de - vi - ne la pré |

n c c n c c | n c c b |
seu-ce d 'une âme in - no | cente et di - vi |

n s
ne ...

On peut d'abord remarquer l'anacruse qui met en accord le rythme ascendant du vers et celui descendant de la musique avec la syllabe *sa* qu'on isole; la tonicité de la syllabe *lut* est exprimée énergiquement par une noire pointée dans la seconde mesure et par une croche pointée entre des croches dans la troisième. La tonique de *pure* est marquée par une blanche et celle *sen* de *présence* par une noire, ainsi que *âme* et *innocente* ; *vi* de *divine* porte une blanche ; les syllabes toniques sont donc indiquées très nettement par la musique. Si *meu* de *demeure* ne porte qu'une croche, c'est que le monosyllabe suivant *chaste* a attiré l'accent.

L'accentuation est encore plus forte dans ce qui suit :

s. c c c n. c | c c c c ns. |
.. Que de richesse en | cette pauvre té |

s. c c c n. c | c ccc n s.
.. En ce ré duit que | de félicité ...

FAUST

Mesure à $\frac{3}{4}$

n s c n l | n c c c c | n. c c c |
Ah!... je ris | ... de me voir si | belle en ce mi- |

b s | n s c n l | n c c c c |
roir... | ah !... je ris | ... de me voir si |

n. c c c | b s | s n. c | nln s |
belle en ce mi | roir!... | .. Est-ce | toi... |

s n. c | n n s | c c n s |
...Margue- | ri-te ... | Est-ce toi ? ...|

c c n s | c c b | c c c c c c
Réponds moi... | réponds moi | réponds, réponds, réponds

n n s |
vi-te ...|

Les syllabes toniques *ah! ris*, *belle*, *roir*, *ah! ris*, *belle*, *roir*, *est-ce*, *toi*, *rite*, *toi*, *moi*, *moi*, *vite*, sont marquées par des noires pointées ou des blanches ou enfin des noires, tandis que les atones le sont par des croches. Seule la tonique *voir* ne porte qu'une croche, mais dans le discours l'accent est détruit par la prononciation et l'attraction de l'accent logique de *belle*. On peut seulement être surpris de la *noire* placée sur l'atone *te* de *vite*, et *te* de *Marguerite*. C'est malheureusement un des points où les deux rythmes ont le plus fréquent discord ; il serait préférable de tenir un temps plus long sur la tonique précédente et de dire :

nn o nn o
ri – te ; vi - te.

MIREILLE

c c c n c n c | n. n s |
La brise est douce et parfu | 6/8 mé e ... |

9/8 c c c n c n c | n. c s c |
L'oiseau s'endort sous la ra | 6/8 mé — e... au|

9/8 n c n c n c | n.lc s c |
fond du bois si len ci | 6/8 eux... au |

9/8 n c n c n c | n.lc s c |
fond du bois silen ci | 6/8 eux... la |

9/8 n c n c n c | n lc c s c |
nuit sur nous étend son | 6/8 voi le... et |

9/8 n c n. n. | n.c c c |
dans les cieux je | 6/8 vois une a |

9/8 c c cn. c s c | n. n. | n. lc s.
mou reuse étoi le... luire | 6/8 à mes | 6/8 yeux...

MIGNON

Mesure à $\frac{6}{8}$

nldc dc n. | nldc dc n. | s c c c
Con - nais tu | le pays | ... où fleu-rit

c c | n. ln s | nldc dc c c. dc
l'oran | ger ! ... | le pa - ys des fruits

b. l | c c c c c c | n. l n s |
d'or | et des ro - ses ver | meil les ... |

nldc dc n. | s ldc n n. l | n c c
où la bri | se est plus dou | ce et l'oi - seau

c. dc | n. lc s. | n c c c c |
plus lé | ger ... | où dans toutes sai -

n. ln s dc | n. c c. dc | n. n s |
son ... bu | ti - nent les a | beilles ... |

s dc dc n. dc dc dc | n. c dc dc dc dc |
—— Où ra - yon - ne et sou | rit comme un bienfait de |
...

n s c dc dc dc dc | n dc dc n dc dc
Dieu ... un éternel prin | temps sous un ciel toujours

| n. ln s.
| bleu ...

Les syllabes accentuées *tu*, *ys*, *ger*, *d or*, *meil*, *bri*, *dou*, *ger*, *où*, *son*, *ti*, *beilles*, *yon*, *rit*, *Dieu*, *temps*, *ciel*, *bleu*, portent toutes une noire ou une noire pointée.

Les autres syllabes atones n'ont qu'une croche ou une double croche.

Il y a pourtant certaines exceptions qu'il faut observer.

Certaines syllabes accentuées ne portent qu'une croche dans la deuxième mesure *rit* de *fleurit*, mais cette mesure s'unit par l'accent logique avec la suivante ; il est de même dans : *le pays des fruits d'or*, l'accent logique ne repose que sur d'*or*, il n'y a sur *pays* et sur *fruits* que des croches et doubles croches ; la loi de l'alternance et de l'accent secondaire ont dominé.

De même, des syllabes atones ont une insistance musicale comme *con* dans *connais-tu* ? mais alors on doit suivre la règle de l'accent secondaire et de l'entraînement et de l'alternance de rythme.

Il n'existe donc pas d'exception véritable, quoique le rythme à l'oreille semble plus étrange.

HAYDÉE

6/8 b | n c cc c | n.l n c |
Ah ! | que la nuit est | bel- le et |

n ccc c | n. cc c | n. cc c |
quels accents joy | eux ! mon pa | lais é- tin |

n. n c | n c cc c | b. |
cel- le ce | soir de mil-le | feux |

b. | n c cc c | n.l n c |
loin | de nous les pro | fa-nes, a |

n c cc c | n. n. | n c n c |
mis ver-sez tou | jours, je | bois à vos Sul |

ccc n.l
ta-nes etc.

Il faut faire les remarques suivantes. Les toniques, surtout celles de fin de vers, sont très fortement marquées, cependant dans certains cas, au lieu d'une noire, on voit sur cette syllabe l'accumulation de deux croches, par exemple, la *nuit*, 2ᵉ mesure ; de même, *cents* de *accents* (4ᵉ mesure), puis *mil* de *mille*, *sez* de *versez*, et *ta* de *sultanes*. On peut dire qu'il y a là un cas analogue à la résolution d'une longue en rythmique. Les deux croches se trouvent aussi sur des atones ; dans *mon palais*, sur *mon* ; dans *les profanes*, sur *les* ; dans *étincelle*, sur *é* ; c'est qu'alors se manifeste l'influence de l'accent secondaire.

LA PART DU DIABLE

6/8 n. c c c | n. l n c | n. c c c |
Ferme ta pau | piè-re | Dors, mon pauvre en |

n. lc c c | n. lcc c | n. c c c | n. n c |
fant ne vois | pas ta | mè-re qui | prie en pleu |

n. l n s | n. c c c | ccc n. | n.lcc c |
rant ... | da-me noble et | fiè-re | bel-le |

c c c n c | nlc n c | nlc n c |
Se-ño-ra cal | mez ma mi | sè-re et |

cc cc c c | n
Dieu vous le ren | dra

La syllabe tonique est partout fortement marquée, au moins par une noire ; cependant il y a résolution en trois croches sur *fière* et sur *Dieu*.

MARTHA

2/4 n c. dc | b | cc c c |
Lors-qu'à mes | yeux | sa chè-re i |

n. c | c.dc n | c.dc n | cc c. dc |
ma-ge | vent à | s'of-frir | pour mon mal |

b | n c. dc | b | cc c c |
heur | ses traits char | mants, | son doux lan |

n. c | c. dc n | c c c. dc
ga-ge | se gra-vè- | rent jus-qu'en mon

b
cœur |

L'OMBRE

2/4

n c. dc | b | n c. dc |
Mi - di, c'est | l'heure | é - tin - ce |

n c . s | cc c. dc | b | cc c. dc |
lan - te. . | où le so | leil | est radi |

n
eux.

Ici il n'y a d'infraction au rythme que dans la première mesure : *mi-di*, où la noire est sur la première syllabe, mais c'est l'influence de l'accent logique.

LE PROPHÈTE

9/8

cc c n.n c | cc c n.n c |
Pour Ber-tha moi | je sou-pi-re |

c c c n.ln c | c c c n. c s. |
Je ne veux pas | d'autre empi-re ... |

c c c n.ln c | c c c n.n c |
Oui son cœur est | tout pour moi

LES HUGUENOTS

4 temps

c | n s dc dc dc n s dc dc dc |
O | viens ... di-vin Luther ... pour le sau- |

n. s dc n. s dc | n s c n s dc dc dc |
ver... du mal... ô | viens... mêler... ta voix ton- |

n. dc dc n. dc dc | b
nante à leur chant infer- | nal

Il faut remarquer la première mesure incomplète en anacruse.

Voici les conclusions définitives que nous pouvons tirer de cette observation.

Le rythme musical correspond au rythme du langage en plaçant un temps fort musical sur l'accent tonique : ce temps fort est marqué par une blanche, par une noire pointée, par une noire, et si elle est entourée de doubles croches, par une croche, de sorte que sa valeur est toujours relativement plus grande que celle des syllabes atones. Il en est du moins ainsi dans les opéras sérieux, car dans l'opérette les règles de concordance des deux rythmes sont à chaque instant enfreintes, par

exemple, dans la *Fille de Madame Angot*. Quelquefois le librettiste semble chercher des effets comiques dans cette contradiction

Il est possible que la syllabe accentuée ne supporte pas une blanche, ni une noire, mais alors il y a accumulation sur elle de deux croches, tandis que les syllabes atones n'en ont qu'une, ou d'un triolet. Ce cas répond à la résolution de la longue placée à l'arsis dans le vers iambique latin, et aussi à la syllable accentuée brève du vers vieux germanique ; dans ce cas, l'arsis est tenue par plusieurs syllabes ; il y a là encore une résolution analogue.

Voici un exemple de résolution dans le vers iambique.

— — v v v v v — v
εστελ | λον αὖ | τον ιχε | σιοῦς | πεμ πῶν | λιτᾶς

v v v
dans le pied τον ιχε, le temps fort final remplace la longue par deux brèves.

Dans le vers vieux scandinave les résolutions sont encore plus fréquentes, elles portent sur les temps forts ; si la syllabe accentuée est brève, il faut une autre brève pour composer l'arsis.

Il est possible que la syllabe tonique ne se distingue nullement des autres dans certaines mesures, mais sporadiquement; la tonique et l'atone sont alors marquées par des croches, mais ce défaut d'équilibre n'est pas continu. C'est qu'alors dans le langage l'accent oratoire fait échec à l'accent tonique et hâte la prononciation.

L'accent rythmique, c'est-à-dire celui qui accompagne le repos de l'hémistiche et de la fin du vers est plus marqué que l'accent tonique à d'autres places ; tandis qu'ailleurs on trouve une noire, on rencontre, en général, à ces endroits une noire pointée.

Les syllabes atones ne sont marquées que d'une croche, ou d'une équivalence, c'est-à-dire, de deux doubles croches ; dans ce cas, il y a résolution très naturelle et qui ne fausse pas le rythme.

Dans tous ceux où une syllabe se chante sur deux notes, la voyelle est répétée dans la prononciation, ce qui semble nécessaire pour mettre les deux rythmes d'accord, mais ce moyen fait apparaître la résolution.

Quelquefois une syllabe atone est marquée d'une noire ou de deux croches, comme si elle était tonique, et il semble qu'il y ait un discord. Il n'en est rien. C'est que l'accent principal crée par alternance deux syllabes auparavant un accent secondaire que la musique utilise pour son rythme, mais qui existait déjà et qu'elle fait seulement apparaître par son réactif. L'effet de cet accent secondaire est très harmonieux.

Le rythme de la musique est toujours ascendant et commence par un temps fort, tandis que celui de la versification française est ascendant, ce qui crée un véritable désaccord. Le raccord se fait au moyen de l'anacruse. La musique commence par une mesure incomplète ne comprenant par exemple qu'une croche, comme dans l'exemple *sa | lut demeure chaste et pure* ; le premier temps faible dégagé, on peut suivre partout le rythme descendant. D'autres fois, l'anacruse est poétique, mais non musicale ; la musique comprend dans une blanche une mesure complète *ah | que la nuit est belle*. Quelquefois enfin la musique commence par une série de temps faibles : *la brise est douce et parfumée*.

C'est en ce qui concerne la voyelle atone qu'il existe souvent un véritable désaccord entre les deux rythmes et le désaccord le plus choquant Il est vrai que l'*e* muet supporte une note généralement d'une moindre durée que celle de la tonique qui précède, et jamais en tout cas une note plus longue, mais quelquefois il y a égalité, ce qui est contraire au langage. Les musiciens l'ont senti et quelquefois ils ont su l'éviter. Ils ont employé pour cela deux moyens : tantôt ils ont fait abstraction de l'*e* muet, c'est ce qu'au point de vue de la versification faisaient nos anciens poètes à l'endroit de la césure, tantôt ils ont fait porter les deux notes sur la syllabe précédente, ce qui est bien conforme à l'effet produit dans le langage par l'*e* muet s'effaçant, les compositeurs devraient toujours agir ainsi, l'esprit et l'oreille ne seraient plus mécontents.

Il est fâcheux que les concordances nombreuses que nous venons de constater dans les bons opéras n'existent plus dans les autres et soient remplacées par les discordances les plus choquantes. La musique et la poésie sont deux sœurs dont les querelles sont désagréables au plus haut degré et dont l'accord serait divin, mais il est loin d'être réalisé ; cependant il s'établit généralement à la fin du vers.

CHAPITRE XXVI

DE LA LECTURE DU VERS FRANÇAIS

Le vers a eu successivement trois destinations : le chant, la déclamation, la lecture. On comprend que cette dernière n'ait pu précéder, puisqu'il n'y avait point encore d'écriture, même pas manuscrite, ou qu'elle était si rare ! Aussi la déclamation elle-même l'a précédée. D'abord, lorsque le vers n'était pas chanté, il ne pouvait qu'être déclamé de mémoire, en l'absence d'écriture ; même plus tard, la déclamation produisait sur le public un plus grand effet, la prononciation y était plus ample, le geste aidait, ainsi que le jeu de physionomie, enfin au théâtre elle était nécessaire. La lecture suppose une civilisation plus avancée, où il y a trop d'excellents vers pour qu'on puisse les retenir tous, où l'on préfère aussi une diction moins mouvementée, plus naturelle. Mais les modes antérieurs se sont conservés ; aujourd'hui tantôt on chante le vers, tantôt on le déclame, tantôt on le lit simplement. Mais, dans tous ces cas, les dictions en sont bien différentes. En quoi consiste cette différence et quelles sont les règles de chacune d'elles ? Ces règles sont-elles justes ? Comment faut il dire le vers pour se conformer à sa nature et lui faire sortir son plein effet ? Ajoutons qu'on doit même distinguer entre la déclamation ordinaire et celle du dialogue scénique qui ne se font pas de la même manière.

Voici d'abord comment cette diction se fait actuellement. Le mode le plus élémentaire est la *simple lecture* à haute voix, mais ce n'est pas le mode ordinaire ; on ne lit guère le vers en public, on le déclame, et, si on le lit chez soi, c'est tout bas, et des yeux seuls. Aussi lit-on le vers dans un livre, comme on lit la prose, sans chercher à rien faire ressortir, mais sans vouloir non plus dissimuler, rendre latente aucune partie du rythme : on s'arrête à la césure, à la fin du vers, parce que le poids naturel de l'accent le veut ; s'il y a un enjambement, on le suit, parce que l'accent y conduit ; cela est bien, mais si l'on n'est pas poète soi-même, ou très lettré, on supprime les *e*

muets, on retire ainsi au vers son élasticité, ce qui est mauvais ; en outre, la prononciation ne relève pas par quelque effort la monotonie des terminaisons. Le vers lyrique est très mal lu. On lit d'ailleurs presque toujours trop vite et sans relief. Mais aussi on ne contrarie pas l'intention du poète, ni celle du rythme, si on ne les seconde pas, c'est un grand avantage pour les deux ; cette manière de lire, quelque imparfaite qu'elle soit, vaut peut-être mieux que les autres.

La *déclamation ordinaire* s'éloigne beaucoup de la lecture, elle est essentiellement *emphatique*. Au fond, elle cherche à faire ressortir toutes les beautés du vers, toutes les nuances du sentiment et de la pensée, et c'est un effort utile qui réussit souvent ; la poésie acquiert son plein relief ; elle se développe lentement dans les sujets sérieux, et vivement dans les sujets comiques. Mais quant aux moyens employés, ils présentent de graves défauts. Celui qui déclame entreprend de faire ressortir outre mesure le rythme, il prononce tous les *e* muets et il y en a quelquefois beaucoup dans le corps d'un mot, cela est souvent d'ailleurs nécessaire pour faire sentir la cadence, mais ce qui n'est pas utile dans ce sens, il prononce, autant que possible, l'*e* muet des terminaisons féminines de fin de vers pour augmenter la sonorité, c'est un défaut que contractent aussi certains orateurs. L'effet n'en est pas heureux, le langage n'est plus naturel, mais emphatique et pédantesque ; de même, il s'arrête trop aux repos, multiplie les points d'orgue.

La *déclamation scénique* se fait de deux manières différentes. La première qui est la manière classique consiste à dire le vers comme nous venons de le décrire tout à l'heure. Les tirades succèdent aux tirades ; la solennité ne se détend jamais. C'est le *rythme patent* et même emphatique. Tous les mots, toutes les parties rythmiques se détaillent, la sonorité est mise en relief. Mais dans l'époque contemporaine, le vers ainsi amplifié a semblé incompatible avec la vérité de la forme du dialogue. Il a paru qu'il y avait lieu de *dissimuler le vers*, non seulement d'enjamber de l'un sur l'autre, lorsque le poète l'avait fait le premier, mais d'effacer la rime, même là où il y avait arrêté la pensée. Tous les efforts ont tendu à faire confondre au théâtre le vers avec la prose, et le comédien qui a su mieux cacher le rythme a remporté le prix. A son tour le poète s'est accommodé d'avance à cette diction et il a construit son vers de manière à la faciliter, continuant, il est vrai, d'employer la rime riche, mais n'arrêtant pas la pensée sur la fin du vers, ni sur l'hémistiche. Alors à quoi bon le vers dans la comédie, la tragédie ou

le drame? Ne vaudrait-il pas mieux écrire en prose que de le créer pour le cacher ensuite avec soin ? La réponse ne s'est pas fait attendre et l'objection a semblé barbare. Le rythme n'est pas détruit, mais au lieu d'être *patent*, il est devenu *latent* ; c'est un charme de plus. La rime n'est pas employée pour qu'on puisse dire au passage : voici la rime, car cette précision serait même désagréable, et monotone ; on n'établit pas des césures pour qu'à chacune d'elle on s'écrie : halte, car ce serait une opération fatigante. Voici la rime, la césure, on doit passer outre, mais ni l'une ni l'autre ne sont perdues, elles produisent tout leur effet, de même qu'une composition musicale n'a pas besoin que le dilettante la décompose et a même plus de force dans sa synthèse concrète où l'on ne distingue pas trop chaque élément. Telle est la réponse, très spécieuse, mais à notre avis très fausse. Le vers dans sa diction, surtout sa diction théâtrale, doit pouvoir se détailler, montrer des formes rythmiques, ou il n'est pas justifié. S'il répugne au dialogue, à la conversation où il ne serait pas naturel, qu'on le supprime, mais qu'on ne l'atrophie pas, ou qu'on fasse alors résolûment une prose rythmée, selon les lois de ce genre de composition que nous avons établies.

La diction du vers chanté est autre, mais elle rend le rythme plus latent encore, et avec le rythme ce sont les paroles, c'est le langage qui est atteint. Souvent on ne l'entend pas, lorsque le chant est compliqué, pas un mot ne parvient à l'oreille. Les voyelles se détachent quelquefois encore, mais toutes les consonnes, toutes les articulations sont oblitérées. Le poème n'est qu'un échafaudage pour la musique, échafaudage qu'on dissimule entièrement, et une syllabe quelconque, toujours la même répétée,ferait autant d'impression ; le jeu suit seul le développement musical, et la marche de l'action. Pour faire comprendre celle-ci, on intercale soit le récitatif, soit des paroles non chantées, qui donnent le fil directeur, puis on se perd de nouveau dans la musique. Que s'il s'agit d'un chant, hors de l'action scénique, il en est à peu près de même, et l'on n'entend les paroles que si le rythme musical est des plus simples et s'il n'y a pas de contradiction entre les voyelles chantées et l'élévation des notes.

Tels sont les divers modes en usage pour le vers français. Nous avons vu dans un chapitre précédent les concordances et les discordances entre le ton fort du poème et celui de la musique. La discordance, lorsqu'elle existe, vient rendre la diction encore plus difficile, s'il s'agit de la diction chantée.

Y a-t-il lieu de la réformer ? Nous le pensons, car la fausse diction contribue à discréditer le vers. La déclamation emphatique est ridicule, parce qu'elle n'est pas naturelle et contredit le langage ; faire sonner toutes les rimes, tous les *e* muets, c'est faire assister au travail du poète, tandis qu'on ne doit qu'en présenter le résultat ; les effacer tous, c'est rendre inutile ce travail, avoir honte du rythme poétique, pour lequel on invoque les circonstances atténuantes et ainsi le déprécier d'avance ; les effacer davantage encore dans le chant, éteindre les paroles elles-mêmes, c'est chasser de partout le sentiment poétique et la pensée, et rendre la poésie l'humble servante de la musique : enfin, employer dans tous ces cas des modes tout à fait différents de diction, c'est détruire l'unité d'interprétation qui seule est naturelle et la remplacer par des modes artificiels et multiples.

Suivant nous, il n'y a et il ne peut y avoir qu'un seul mode de diction et ce mode ne doit être ni emphatique ni alternant. Au point de vue de l'expression des sentiments, la diction ne peut s'édicter d'avance ; c'est l'impression, c'est le talent du lecteur et du déclamateur qui en décide : tantôt la lecture doit être rapide, tantôt elle doit être lente, elle insistera ici ou là, mais au point de vue rythmique, il y a plusieurs lois qu'il faut observer.

Tout d'abord il ne faut ni rendre *emphatique*, ni dissimuler le rythme, mais se tenir dans la moyenne, sauf le grossissement nécessaire au théâtre aussi bien dans la voix que dans le geste. Il faut prononcer l'*e*, mais ne pas le faire sonner spécialement à la fin des mots, car ce serait parler une autre langue ; on ne doit pas non plus faire sonner intentionnellement les rimes, elles doivent retentir assez d'elles-mêmes. D'autre part, il ne faut faire aucun effort, même au théâtre, pour voiler le rythme, et par conséquent, ne pas admettre d'enjambement là où le poète n'en a pas fait. Cette loi n'est pas particulière à telle ou telle diction, celle de la lecture, de la déclamation ou du chant, elle es commune à toutes. Rien ne distingue donc en principe jusqu'ici la diction du vers de celle de la prose.

Mais la diction du vers, à la différence de l'autre, ne doit jamais, sauf dans les pièces comiques où ce procédé est intentionnel, abréger les mots ; elle doit même leur donner leur plein développement autant que le langage ordinaire ne pourra pas en être choqué. Ainsi les *e* muets sont souvent supprimés dans le langage familier, même dans la langue oratoire ; la diction poétique devra les rétablir, car le langage se développe à mesure qu'il s'élève, et un des instruments de son

développement en français, c'est la sonance des *e* muets. Il en résulte que la lecture devra être lente en principe, sauf dans les cas où le mouvement de la pensée exige une rapidité spéciale.

Lorsqu'il y a contradiction entre le rythme du langage et celui du vers, le lecteur devra suivre à la fois les deux, ce qui à première vue paraît impossible, mais ne l'est pas cependant. Un des cas d'application de cette loi, c'est celui de la prononciation de l'*e* muet ; la poésie compte ce phonème dans des cas où la prose ne le compte pas ; le prononcer alors ne serait qu'aller à l'encontre de la diction naturelle. Que si on ne le prononce pas, la cadence est détruite et le vers faussé. Nous avons indiqué dans un chapitre précédent la conciliation nécessaire. L'*e* muet, lorsqu'il ne se prononce pas, a, de par les lois du langage, l'effet d'allonger la voyelle précédente, cet effet est mécanique. Le lecteur doit le saisir, le mettre en relief, et de cette manière il n'aura pas prononcé l'*e* muet plus que dans le langage ordinaire, mais la cadence apparaîtra complète, la syllabe précédente ayant sa double valeur.

Pour le surplus, sans se préoccuper des règles spéciales de la versification, ce qui serait d'ailleurs impossible, le lecteur n'étant pas toujours poète, on ne devra jamais chercher à augmenter, ni à diminuer, ni à déplacer l'effet du rythme, car en ce faisant, on se substituerait à l'acteur et on usurperait son rôle, ce qui n'est pas plus permis, qu'à l'acteur d'ajouter quelque parole de soi. Dans ce but, il suffit et il est nécessaire de suivre un guide sûr, infaillible : l'accent tonique, le même qui doit en servir, du reste, dans la prononciation de la prose, car c'est la condition du langage d'insister quand il insiste, de s'arrêter quand il s'arrête ; on suivra ainsi, sans s'en apercevoir, toutes les sinuosités de la pensée du poète et en même temps toutes les interruptions et les détours du rythme. C'est la règle très simple, mais dominante, qui peut seule amener une bonne diction. L'accent tonique est sans doute celui qui termine chaque mot français, et à ce compte il faudrait trop souvent s'arrêter, mais beaucoup de mots, de particules, sont privés d'accent et l'effacent dans l'entraînement de la phrase, il y a donc au-delà de l'accent tonique, mais dans le même sens, un accent logique dans la prose rythmique, dans le vers, accent non plus de syllabe à syllabe, mais de mot à mot, qui n'apparaît qu'à de certains intervalles, en particulier, à l'hémistiche, à la fin du vers ou à la fin de l'enjambement. C'est celui-là qu'il faut suivre et qui ne permettra jamais qu'une erreur soit commise dans l'interprétation soit du rythme, soit de la pensée.

CHAPITRE XXVII

DU MÉLANGE DES VERS ET DE LA PROSE

Nous avons dans un chapitre précédent étudié une certaine hybridité entre la prose et le vers ; elle consiste dans un genre ou plutôt dans des genres intermédiaires qui participent à la fois de l'un et de l'autre : d'une part, la prose rythmée dans laquelle se trouvent incrustés des vers incomplets et latents, d'autre part, le vers libre s'approchant de la prose par de nombreuses particularités. Ici nous signalons une hybridité d'une autre nature. Il n'y a plus vers et prose simultanés et confondus, mais une alternance régulière ou irrégulière entre le vers et la prose, on emploie successivement l'un ou l'autre suivant qu'il s'adapte le mieux aux besoins d'expression actuelle.

Cette hybridité est rare, car l'alternance ne semble pas naturelle, et l'on aime peu les confusions de genres. Dans les arts du dessin, on ne goûte guère le mélange de la peinture et de la sculpture Cependant il n'en est pas toujours ainsi, et dans la musique théâtrale l'alternance du récitatif et du chant, du chant et de l'orchestration pure est très en usage ; le chant est vis-à-vis du récitatif exactement ce que le vers est vis-à-vis de la prose ; les analogies ne manquent pas.

On les trouve aussi ailleurs. Par exemple, dans la tragédie antique, il y a alternance non entre le vers et la prose, mais entre le vers dramatique et le vers lyrique, par l'introduction des chœurs. Même aujourd'hui où les chœurs ont disparu dans les opéras comiques, ce n'est pas seulement le récitatif qui alterne avec le chant, les deux s'appuyant sur des vers, mais c'est aussi la prose parlée, nullement chantée ni psalmodiée, qui alterne avec le vers chanté.

Par ailleurs, les amorces de l'alternance directe entre le vers et la prose sont peu nombreuses ; on les rencontre surtout au théâtre. Il y a des comédies de Molière où la prose et le vers alternent. On trouve

aussi dans les romans, surtout dans les romans étrangers, antérieurs à notre siècle, des pièces de vers intercalées dans la prose, même dans la bouche des personnages du roman presque toujours.

Ce genre hybride est donc très peu développé ; c'est au point de vue de l'avenir qu'il doit appeler notre attention.

Serait-il artistique de créer des genres où le vers et la prose alterneraient? Oui, si l'un ou l'autre convient seul à certaines expressions, et si l'emploi continu du vers entraîne des inconvénients auxquels il faille remédier ; non, dans le cas contraire.

C'est au théâtre surtout que la question se pose et peut être plus facilement résolue. On sait que le domaine scénique se partage entre la prose et les vers, et que la place de la prose y est beaucoup plus large et s'étend tous les jours davantage. C'est que le vers continu est monotone au théâtre, et aussi qu'il convient mal au dialogue. Deux personnes conversant en vers, même dans des circonstances solennelles, cela semble bien peu naturel; que s'il s'agit de conversation familière, c'est même tout à fait ridicule, d'ailleurs ce rythme régulier s'oppose à certaines explosions de sentiments. Il semble qu'il n'y ait donc qu'à en proscrire le vers. Cela serait une autre erreur. Car le vers est très adéquat dans certaines autres situations, lorsque le sentiment s'élève ; dans les moments très pathétiques, il semble qu'il va jaillir de lui-même : on peut monter alors très naturellement de la prose ordinaire à la prose rythmée, de celle ci au vers, du vers simple à son tour au vers lyrique et à la strophe ; ce sont les divers degrés d'une ascension. C'est ce qui expliquait déjà l'intervention des chœurs dans la scénique grecque, ils étaient appelés par la situation. D'ailleurs, c'est cette situation qui évoque les monologues, or autant le vers convient peu dans le dialogue, autant il s'adapte au monologue qui marque les points culminants. Il y aurait donc lieu suivant nous d'introduire dans le drame l'alternance de la prose et du vers : le second serait réservé pour les monologues et pour les sommets les plus élevés de la pensée ; l'action vive serait en prose, les retours sur soi-même, la réflexion, le ressouvenir, seraient en vers.

Il pourrait en être de même dans le roman. Le poème héroïque est mort, le poème idyllique qui l'a remplacé et a produit quelques chefs d'œuvre est languissant ; il a cependant ses beautés spéciales que ne peut exprimer la prose. Le seul moyen de lui conserver l'existence et même de le ressusciter serait de l'encastrer dans la prose du roman. Certaines pages psychologiques, véritablement poétiques, mériteraient

d'être écrites en vers et y gagneraient. Mais c'est du dialogue que le vers serait toujours exclu avec soin, il régnerait dans le monologue, car celui-ci est fréquent dans le roman, quoiqu'il ne se présente pas sous cette forme proprement dite ; mais il y a souvent une monologie latente, toutes les fois qu'un des personnages se replie sur soi-même, pense devant le lecteur et n'est plus au moment de l'action.

L'alternance pourrait aussi être admise dans la situation inverse. C'est le poème qui serait l'élément principal avec son instrument ordinaire, la versification, mais de temps en temps il pourrait se détendre dans la prose, par exemple, lorsqu'à la narration successive et lente succédederait l'action vive. Il y a des élans, des coups de passion qui sont ridicules en vers ; le passage brusque du vers à la prose les ferait d'ailleurs ressortir.

Pourquoi s'astreindre à des règles pour l'amour des règles, de la contrainte, d'un devoir qui n'existe pas, ne consentir à marcher qu'en sautant des obstacles, et se dire d'avance qu'on veut écrire une œuvre en vers ou en prose, quels que soient les appels de la Muse directrice ? Devant la pensée un sentiment se formule en vers, comme prenant ainsi le seul vêtement adapté ; je m'y refuse et je lui en impose une autre qui lui sied très mal. Pourquoi ? L'esthétique qui n'est autre que le choix du vêtement convenable me conseille pourtant avec sa voix raisonnable de ne pas résister à la forme de l'inspiration plus qu'à l'inspiration elle-même, et je ne puis alors que faire œuvre de barbare en m'obstinant. Le vers et la prose nous appellent tour à tour ; leur alternance donne à chacun plus de puissance et porte à son comble le charme de la variété.

CHAPITRE XXVIII

DE LA DISSOCIATION ENTRE LE RYTHME

ET LA

POÉSIE DANS LE VERS FRANÇAIS

A l'origine, non de la versification française, mais de la versification en général, celle-ci eut diverses fonctions qui n'ont pas été toutes conservées depuis ou qui se sont beaucoup affaiblies. Le vers n'était point uniquement le véhicule de la poésie, il est même probable que ce ne fut pas sa première fonction. Il faut en distinguer deux autres : la fonction mnémonique et celle de thème pour le chant.

La fonction *mnémonique* paraît avoir été la plus ancienne. Lorsque l'écriture n'existait pas encore, il fallait fixer dans sa mémoire les connaissances acquises, les préceptes de morale ou de religion, les lois ; pour le faciliter il n'y avait pas de moyen meilleur que l'usage du langage mesuré, symétrique, dont un mot appelait l'autre, d'autant plus qu'on pouvait alors le chanter, et que le chant aidait beaucoup à retenir les paroles. Les commencements de la versification sont donc très humbles par leur but, il s'agit d'une répétition permanente. Des traces nombreuses sont restées de cet état qui dans son ensemble a disparu. La prose découpée en incises dans les livres sacrés, dans les différents codes, même contemporains, tire son origine de ce système antique.

La fonction *musicale* de la versification n'a pas disparu aussi complètement, mais s'est très affaiblie, d'abord elle fut capitale, et cela se conçoit, la musique était peu développée, surtout la musique instrumentale, la musique vocale était elle-même très simple, purement mélodique, elle ne pouvait donc s'exécuter qu'en s'appuyant sur un rythme de versification solide, parfaitement concordant ; c'était le

cadre absolument nécessaire. Cette nécessité s'est atténuée. La musique s'est développée en tous sens. Le plain chant de l'antiquité est devenu le chant moderne, avec ses complications savantes; l'accompagnement l'a compliqué encore et lui a donné la prédominance ; de son côté, l'orchestration a grandi, a dominé le chant, substituant la polyphonie à la mélodie, et sous cette supériorité écrasante, le rythme poétique s'est oblitéré, il est devenu presque une gêne.

Mais la fonction principale, celle définitive et naturelle du vers, est l'expression de la *poésie*, c'est-à-dire, du sentiment créateur ou expressif, uni au rythme tel qu'il peut exister en dehors du chant ou de la musique, c'est-à-dire à la mesure ; c'est cette union intime, indivisible, qui le constitue, il en a pour ainsi dire le monopole. La prose est le langage de la pensée, de la raison, le vers est, par contre, celui du sentiment ; sans doute, celui-ci n'est pas exclu de la prose, mais il est diffus, latent, tandis que dans le vers il se condense et est, pour ainsi dire, continu. D'autre part, la musique est l'expression du rythme et du sentiment, comme le vers lui-même, mais il ne s'agit ni du même sentiment, ni du même rythme. Le sentiment de la musique est un sentiment imprécis, inconscient, qui, sans être adéquat à la sensation, a de nombreuses analogies avec elle, tandis que celui du vers est précis, possède un objet net et peut se traduire en idées. De même, le rythme de la musique est un rythme complet, comprenant à la fois le fond, la sonorité, et le cadre, la mesure, tandis que celui du vers ne comprend qu'un seul de ces éléments, le dernier. En empruntant une comparaison aux arts du dessin, on peut dire que le rythme musical est une peinture, tandis que le rythme du vers est un dessin sans couleur. On peut objecter, il est vrai, que le vers n'est pas dépourvu de sonorité et que cette sonorité résulte de la rime, voire de l'assonnance et de l'allitération. Mais cette sonorité n'est qu'accessoire, ce n'est qu'une amorce de ce qui serait la couleur en peinture, et d'ailleurs la fonction primitive de cette sonorité a été, croyons-nous, de marquer plus fortement la cadence. Le sentiment et le rythme qui se retrouvent dans la musique et dans le vers y diffèrent donc essentiellement. L'imprécis s'y oppose au précis; la sonorité plus la mesure, à la mesure seule. Il faut ajouter que longtemps la musique, non encore développée, a dû, pour exprimer le sentiment, s'appuyer sur celui que le vers lui présentait.

Le vers conserva donc encore longtemps le monopole de cette union intime du sentiment et du rythme, ce fut sa période de gran-

deur. D'un côté, la prose ne s'était pas assez perfectionnée pour exprimer le sentiment ; nous avons vu qu'elle exprimait même imparfaitement la pensée, puisque la mémoire avait besoin du vers pour ses souvenirs didactiques. D'autre part, la musique était trop imparfaite encore pour donner à l'oreille une pleine satisfaction ; le rythme musical lui en procurait une presque aussi grande. Le vers seul avait en lui cette puissante synthèse du rythme pour l'oreille et du sentiment pour l'esprit. Tant que cette combinaison n'a pas été résolue, tant qu'il n'y a pas eu dissociation de ces deux éléments, le vers a souverainement régné.

Mais cette dissociation s'est opérée, et cela sous l'empire du développement des autres arts qui contenaient ses éléments séparés.

C'est, d'une part, la *prose* qui s'est singulièrement agrandie et perfectionnée, est devenue mélodieuse, de rude qu'elle était d'abord, s'est rendue capable d'exprimer les nuances, d'abord celles de la pensée, puis celles du sentiment, voire de la sensation. Lorsqu'elle a pu le faire, elle l'a fait d'une manière incomparablement plus complète, parce qu'elle n'a pas eu à subir les entraves que les règles du rythme imposent au vers. Par exemple, le roman a succédé au poème héroïque ; ce dernier pouvait seul d'abord être employé pour une narration imaginée et imagée, la prose convenait tout au plus à l'histoire, et encore la chronique était-elle souvent rimée. Mais le mètre était un lien supportable lorsque les idées étaient encore simples, intolérable lorsqu'elles deviennent complexes ; on fut amené à en secouer le joug ; on composa plus rapidement ainsi et plus librement, de nos jours le roman a rendu impossible l'épopée ; il est plus flexible, plus rapproché, s'adaptant, se moulant davantage sur la vie mobile. De même, au théâtre, le dialogue coupé, s'interrompant au gré des événements, a trouvé dans la prose un instrument plus docile et plus fidèle, et le monologue seul a conservé dans le vers une expression adéquate. La prose a donc vaincu le vers sur le terrain de la pensée et du sentiment. Sans doute, le vers a bien encore rendu ce dernier, mais il n'en avait plus le monopole. La prose en maintes circonstances réussissait mieux à le reproduire.

D'autre part, le vers se trouvait dépossédé, en partie au moins, de sa partie naturelle, du rythme, par la musique. Ce dernier art s'était singulièrement développé. D'abord il est pauvre en moyens, a besoin de s'appuyer sur le rythme prosodique, on ne fait que psalmodier les vers, et la musique n'est qu'un récitatif, mais bientôt il prend du re-

lief, se diversifie d'abord dans la voix humaine où de l'unisson dans le duo et le chœur on passe à la polyphonie vocale. A ce moment le vers et le chant sont d'égal à égal. Mais la musique instrumentale vient emporter la balance, elle joint au dessin musical sa riche coloration. Elle étouffe le chant, elle peut vivre indépendante, sans l'appui d'un thème vocal ; le morceau musical se tient de lui-même. Son sentiment imprécis n'a plus besoin de se préciser, ou il se précise assez par les indications données par le geste, le jeu des physionomies, la mise en scène, les amorces de quelques paroles ou d'un récitatif intermittent ; elle développe ce qui lui appartient en propre, le sentiment vague, imprécis, fait de variations de mouvements. Les instruments se multiplient avec leurs timbres divers. Cette musique ne s'arrête plus, comme le vers, à des intervalles marqués, on ne sent plus le passage d'une mesure à l'autre ; le rythme musical devient continu dans sa marche. Le rythme est ainsi porté à sa plus haute puissance. Que devient à côté celui du vers, si simple, si rudimentaire, avec son dessin sans couleur, sa mesure sans sonorité ?

Les deux éléments contenus dans le rythme ont fait divorce, la combinaison s'est dissociée, le vers avait contenu deux arts différents, celui de la poésie, celui du rythme, de même qu'autrefois la philosophie avait d'abord renfermé toutes les sciences ; la poésie d'un côté, le rythme de l'autre, l'ont, en ingrats, abandonné, au moins en partie ; la première est entrée dans la prose par le drame, par le roman ; le second a fait retour à la musique où il a sa pleine efflorescence.

Voilà ce qui s'est passé à l'objectif, au subjectif le *processus* a été correspondant. L'esprit, le sentiment ont trouvé désormais leur pleine satisfaction dans la prose ; le goût qu'on avait pour le poème héroïque a été bien mieux satisfait par le roman, dont la lecture, dont la production sont devenues incessantes, que viendrait faire désormais le vers ? De ce côté, son rôle est rempli ; le sentiment peut s'en passer. D'autre côté, et ici l'effet a été plus complet, peut-être l'oreille s'est-elle déclarée pleinement satisfaite par la musique, jusque-là elle ne l'avait été que très imparfaitement par le vers ; aussi le goût que le public avait très vif pour celui-ci, s'est-il détourné vers la musique, non seulement quant au chant, mais aussi quant au son des instruments. Tout le monde est musicien ; peu de personnes sont poètes, non seulement comme auteurs, mais même comme dilettantes. On va à la tragédie par genre et pour se piquer de littérature, mais on revient par plaisir véritable soit au drame en prose où le sentiment monte à un paroxysme, soit à

l'opéra où le rythme a sa plus haute puissance. D'ailleurs, il s'opère ainsi, d'une manière analogue à la division du travail, une division des arts. Le vers avait le malheur d'être un art mixte, il contenait le rythme et le sentiment ; le premier est allé à la musique où il a son plein développement, l'autre s'en va vers le roman qui lui donne toute sa force. La même mauvaise fortune est advenue à la philosophie qui contenait trop de sciences diverses, lesquelles se sont dissociées pour une vie indépendante et qui la traitent avec le respect, mais avec l'indifférence qu'ont les descendants pour un ascendant âgé.

De là l'explication de la désaffection du public pour la versification ; on parle souvent de son dégoût de la poésie, cela n'est pas tout à fait exact. Le grand public l'aime toujours, le sentiment immortel autant que l'homme se transforme dans une société plus positive et ne disparaît point, mais il la trouve plus pleine dans le roman, de là la vogue si grande de ce dernier. Il en est différemment de la versification, pour elle le dégoût est véritable. On ne peut l'expliquer par une incapacité d'émotion, puisque cette émotion se manifeste ailleurs ; on a essayé de le faire par la quantité de volumes de vers, la plupart insipides, œuvres de jeunesse, qui naissent chaque jour, et qui font qu'il est impossible de distinguer le mauvais du bon. Cette interprétation n'est pas possible, car l'amateur de vers en absorbe même de médiocres, et surtout le public amateur du roman achète et lit les plus inférieurs ; le dégoût d'une marchandise ne prouve pas tant sa mauvaise qualité que l'absence de son besoin. Le vrai motif c'est qu'on a déserté le vers pour des arts plus pleins où l'on retrouve ses éléments séparés, mais intégrés. Tel est la cause essentielle. Sans doute, il y en a d'autres, des causes occasionnelles que nous ne pouvons décrire ici. Il faut en indiquer une cependant très sérieuse qui n'est pas commune au vers de toutes les versifications, mais est propre au vers français.

Sans doute, le vers français est, sous certains rapports, un admirable instrument de versification et de poésie, de même que notre langue est un mode d'expression supérieur de la pensée, mais cependant il présente des défauts essentiels. Il en a deux surtout : si nous le prenons dans la forme classique, il est monotone ; si nous le comparons aux vers étrangers, il n'est pas d'un rythme très musical, il se compose plutôt d'incises que de mots, et ces mots il les compte, mais il ne les pèse pas, la rime seule le sauve et le parfait, si bien qu'un vers isolé, en dehors d'un distique, n'est pas un vers, ou du moins est un

vers d'une structure rythmique très faible, il n'y a point de division incessante du temps, point d'alternance rapprochée. Enfin son cadre est rigide, il manque absolument de souplesse, lorsqu'il est joint à la musique on sent bien ce dernier défaut, celle-ci vole, pour ainsi dire, autour de lui, l'attaque de toute part, le vers la suit péniblement.

La monotonie se réalise dans la concordance parfaite et ininterrompue entre les repos du rythme et ceux de la pensée. A la fin du vers le rythme se repose, et marque fortement ce repos par une rime, et s'il s'agit d'un alexandrin ou d'une décasyllabe, il s'arrête une autre fois au milieu du vers, et ainsi d'un vers au vers suivant sans jamais empiéter ; de même, le vers et la pensée font les deux mêmes arrêts, au même endroit, par le rythme ; ce sont deux voyageurs marchant du même pas, de front tous les deux, et s'arrêtant aux mêmes étapes. La rime continue à augmenter cette motononie lorsqu'elle est plate ; il faut tout le talent d'un poète pour lutter avec ce mouvement uniforme qui porte l'auditeur au sommeil.

Le tissu plus relâché du rythme a l'avantage d'atténuer un peu ce premier défaut, en rendant plus éloignés les points d'arrêt, mais il en présente un second qui rend les versifications romanes inférieures aux autres. Dans le vers latin il existe une alternance continue dans le rythme, c'est-à-dire qu'une arsis est toujours suivie d'une thésis, laquelle est suivie à son tour d'une arsis, et ainsi à l'infini, la réunion de l'arsis et de la thésis forme le pied, cette unité n'empêche pas celle plus compréhensive de l'hémistiche et celle plus compréhensive encore du vers, mais elle forme une base solide, et ces bases se joignent sans interstices, d'où un flux et un reflux perpétuels, une ondulation rythmique ; aussi ce rythme n'a pas besoin de l'adjuvant de la sonorité, il se suffit à lui-même sans rime. C'est un grand avantage du système quantitatif. En allemand et en anglais, il n'y a plus de système quantitatif, mais un système accentuel qui imite le premier et en reproduit approximativement les effets ; l'alternance entre l'accentuée et l'atone est aussi sans interruption et toujours immédiate ; on voit une chaîne continue de dépressions et de relèvements se dérouler sous les yeux. Ces alternances sont semblables à celles de la musique où les mesures se suivent de près, chacune avec son temps fort et son temps faible. Il en est tout autrement dans le vers français ; point de mesure continue, point d'alternance, c'est l'inconvénient du système de simple comput des syllabes ; sans doute, toute alternance n'est pas détruite, mais elle s'est éloignée, elle s'écarte jusqu'à l'hémistiche,

jusqu'à la fin du vers ; en attendant, on vit du rythme de la prose. Combien le rythme de la musique est, à ce point de vue, supérieur ! En latin, en allemand, au contraire, l'alternance pressée le constitue compact et lui donne la force de rivaliser avec la musique.

Enfin le nombre des syllabes du vers français est rigide et il est sur ce point inférieur à beaucoup de vers étrangers et ce qui est plus grave, à sa rivale, la musique. En latin, le nombre des syllabes n'est pas toujours identique, et comme le temps est toujours égal à lui-même, non-seulement celui du vers, mais celui de chaque pied, la syllabe se prononce avec une vitesse variée ; un pied se compose de deux voyelles longues, le suivant d'une syllabe longue et de deux brèves, souvent un troisième de quatre brèves, absolument comme dans la musique où la mesure est tenue tantôt par deux noires, tantôt par une noire et deux croches, tantôt par quatre croches, de là de la variété et de la souplesse ; le pied accentuel en allemand se compose de la même manière. En français, au contraire, il n'y a pas de pied, chaque hémistiche d'alexandrin devant contenir six syllabes ni plus ni moins ; le cadre est immobile ; on ne marche ni plus vite, ni plus lentement. C'est là une grande faiblesse rythmique.

Telles sont les causes d'infériorité du vers français ; il ne faut donc pas s'étonner que sous la poussée de masses aussi puissantes, de la musique doublée de ses instruments d'une part, du roman, de l'autre, elle ait fléchi. Si l'on ajoute à cela qu'en conservant l'ancien langage, l'ancien système des inversions et une foule d'archaïsmes, on ne sera pas surpris de la crise qu'il a traversée, qu'il traverse encore.

C'est pour conjurer cette crise ou pour lui procurer un aboutissement que plusieurs écoles poétiques se sont formées à l'époque contemporaine. Elles ont chacune un but différent, mais toujours tendant à faire triompher le vers français dans sa concurrence artistique. Les unes ont voulu rappeler à lui la poésie qui s'en échappait pour rester dans le roman ; les autres ont essayé de le fortifier du côté rythmique en compensant par la sonorité ce qui lui manquait par ailleurs ; d'autres enfin ont tenté de l'approcher de la musique, de lui communiquer les qualités de cette dernière qui lui avait conquis la faveur du public et d'en faire une musique verbale. Ces essais n'ont réussi qu'en partie, ils se sont perdus dans une sorte d'anarchie, et poésie et rythme ont vu leur base ébranlée ; aussi avons-nous à rechercher si la réformation du vers ne doit pas être tentée par d'autres moyens.

La première de ces écoles fut celle, dite des *romantiques*, dont le

chef, Victor Hugo, opéra la double révolution poétique et rythmique que l'on sait. Au point de vue de la poésie, il voulut rendre la pensée et le sentiment maîtres du vers, qu'ils pourraient désormais pétrir à leur guise, mais auparavant c'est l'expression même de cette pensée et son langage qu'il fallait réformer, ramener la simplicité, qui est la vérité, se débarrassant de ses archaïsmes ; il détruisit la différence entre le langage noble et le langage vulgaire, n'écartant que le langage plat ; il répudia les inversions qui rendaient la pensée obscure et torturée, il remplit jusqu'à saturation le vers de pensées, et dans ce but exclut toutes les périphrases qui l'affaiblissent et la délaient ; mais ce fut la moindre partie de son œuvre ; il fallait surtout que l'idée ne restât pas à l'étroit dans le cadre rigide du vers, comme sur un lit de Procuste, cela non seulement dans l'intérêt de sa liberté, mais aussi dans celui de sa vivacité. Il devait donc lever les barrières, mais pourtant sans détruire le rythme. La tâche était difficile, il s'agissait de permettre à la pensée de sauter par-dessus l'obstacle ou de le lever à son passage, mais en le remettant ensuite aussitôt en place de manière à ne pas modifier la cadence pour l'oreille. Celle-ci se reposait pendant que la pensée continuait sa course, et lorsque la pensée se reposait à son tour, le rythme continuait à courir ; cependant, de temps à autre, rythme et pensée devaient se rencontrer et se reposer ensemble dans une harmonie complète, que le discord momentané n'avait rendu que plus désirable. C'était l'harmonie discordante entre la pensée et le rythme. Elle se réalisait par l'emjambement à la césure et à la fin du vers. A ces deux places devait persister un accent tonique et une fin de mot pour bien maintenir les divisions rythmiques, mais la pensée elle-même pouvait sauter par-dessus ces obstacles et s'arrêter en deçà ou au delà jusqu'à ce qu'intervint une fin de vers sans enjambement où tout se reposait à la fois. On obtenait ainsi du même coup la liberté de l'allure et la variété. Désormais le vers pouvait rivaliser avec la prose pour l'expression du sentiment et reprendre au roman même la place que celui-ci avait usurpée.

Mais pour pouvoir obtenir ce résultat sans ébranler le rythme, il fallait en même temps donner à celui-ci des appuis plus solides, car autrement la pensée, en sautant par-dessus la barrière, l'eût avec sa vigueur emportée elle-même, il fallait compenser par plus de sonorité la diminution de force de la mesure, cela seul pouvait rassurer au milieu d'une hardiesse qui semblait téméraire. De même, dans la construction gothique si élancée, mais si peu solide, des églises du moyen-

âge, on dut soutenir extérieurement les murs trop élevés et trop ajourés par des contre-forts. Ici le contre-fort fut la rime très riche, une sonorité excessive de la fin du vers fut la condition de l'enjambement. Ce n'était point un principe voulu pour lui-même, mais une compensation. Les poètes du XVIIe siècle qui s'étaient donné des règles si rigoureuses pour la mesure avaient, au contraire, employé la rime pauvre ; auparavant on s'était contenté de l'assonance, et cela suffisait bien pour marquer les repos, mais non pour soutenir l'appui qu'ébranlait le frottement de la pensée.

La seconde école qu'on peut dénommer l'école parnassienne, quoique ce mot ne soit pas très exact, rejette cette innovation ou n'en use que peu, elle rétablit de ce côté presque l'état ancien, mais elle veut donner au vers un élément qui lui confère un des avantages de la musique, il s'agit de la sonorité. C'est l'école romantique qui avait institué la rime riche, mais dans un but autre que la sonorité elle-même, c'est l'école parnassienne qui a cultivé la sonorité pour elle-même. De ce jour, le vers français a arraché à la musique l'une de ses causes de supériorité. Nous avons dit que le son est comme la couleur, tandis que le rythme n'est que le dessin. Avec la rime pauvre le vers ne possédait guère que ce dernier ; avec la rime constamment riche, la couleur lui était acquise. Il était utile dans le même but d'y joindre dans le corps du vers une grande euphonie, d'y ménager des alternances entre les voyelles et les consonnes, de ne pas permettre de rencontres heurtées ; c'était encore de la sonorité, c'est ce qui fut fait. La musique était imitée de loin, il est vrai, et dans un seul de ses éléments, le son, la mesure poétique restant dans toute sa rigidité, sans avoir acquis aucune souplesse.

Que faut-il penser de la rime riche, ultra riche ? Nous l'avons dit dans un autre chapitre. Elle consiste essentiellement dans celle de la consonne d'appui ; or, la consonne a beaucoup moins de sonorité que la voyelle et n'apporte pas, par conséquent, un appoint aussi fort qu'on pourrait le croire, cependant cet appoint n'est pas négligeable ; la rime a un grand charme non seulement pour l'oreille, mais pour l'esprit ; elle correspond à l'idée de souvenir et de retour, si naturelle, elle est la seule tonalité possible dans le vers, elle répare enfin l'insuffisance du vers français quant aux alternances de la mesure. Mais elle présente aussi un grand inconvénient, et rend le moule rigide ; certaines rimes sont rares, elles forcent la pensée à les suivre et pour cela à se sacrifier elle-même ; les rimes rares entraînent les pensées banales ; cette con-

trainte de la rime est même plus forte que celle qu'on a voulu éviter du cadre inflexible.

La troisième école, l'école *décadente* avec toutes ses variétés, a voulu rapprocher davantage la poésie et le vers de la musique, jusqu'à se confondre, autant que possible, avec celle-ci. Le résultat est difficile à atteindre, car la poésie est absolument réfractaire à certains effets de la musique, et c'est là le vice essentiel du décadentisme, d'avoir voulu l'impossible. On ne peut apprendre au poisson à voler, ni non plus au mammifère, et si celui-ci peut nager, ce ne peut être toujours, ni même longtemps. Cependant le désir se comprend d'avoir voulu restituer à la poésie les avantages qui lui avaient été enlevés par la musique, non en nature, on ne le pouvait plus, mais par compensation, en prenant les avantages, ou quelques-uns, de la musique elle-même. Cette tentative se réalisa de deux manières, dans le domaine du sentiment, dans celui du rythme. Nous avons dit que, comme la poésie, la musique se compose à la fois du rythme et du sentiment, ou ce qui est plus exact, exprime le sentiment par son rythme et sa sonorité eux-mêmes, mais il existe une nuance ; le sentiment de la musique est imprécis et indirect, tandis que celui du vers est direct et précis ; par exemple, la musique exprime bien les sentiments tristes, en général, par des sons graves et une mesure lente, ainsi que la joie, en général, par des sons élevés et une mesure vive, ou le calme, par des sons moyens et une vivacité moyenne, mais dans chacune de ces classes, on ne sous-distingue pas facilement ; pour appliquer à des nuances, il lui faudra, comme dans l'opéra, le secours des paroles. Il en résulte à la fois une supériorité et une infériorité ; c'est une infériorité de ne pouvoir exprimer par soi-même qu'une catégorie entière de sentiments et non spécialement l'un d'eux, mais par contre, c'est une supériorité de ne pas trop définir, car l'indéfini imite l'infini, la suprême aspiration de l'homme. D'autre part, le rythme de la musique, s'il a ses cadres fixes, est plus mobile dans chacun de ses compartiments, admet des résolutions nombreuses, varie le nombre de notes, en cela la métrique latine l'imite de près, la métrique française avec son isosyllabie en est très éloignée ; ne serait-il pas possible de l'en approcher, et même de lui donner un rythme continu, indéfini aussi et sans cadre marqué, comme ceux de la musique tout à fait moderne ? Ce n'est pas tout, le vers doit se rapprocher de la musique par la sonorité, et l'école parnassienne a réussi à le faire par la rime riche, mais seulement à la fin du vers, ce qui est insuffisant, car la sonorité de la musique est continue.

Ne pourrait on pas l'obtenir dans le vers au moyen de l'euphonie d'abord, d'une euphonie constante, voulue pour elle même et non pour l'harmonie imitative ? L'euphonie, ce n'est même pas assez ! Il faut cultiver le son pour lui-même, indépendamment de ses rapports avec celui qui précède et celui qui suit et chercher, par exemple, dans la gamme des voyelles, ce que la musique trouve dans les intonations ; le son *ou* par exemple, exprimerait les sentiments plus graves ; l'*a*, ceux plus reposés ; on obtiendrait ainsi une musique des mots.

Toutes ces approximations ont été tentées par les décadents. C'est ainsi qu'ils ont créé une nouvelle poétique, en ce qui concerne le sentiment, et substitué dans son expression l'imprécis au précis, écartant la pensée elle-même et convertissant le sentiment en sensations ; ils y ont réussi quelquefois lorsqu'ils ne sont pas devenus obscurs, et cela les a conduits au symbolisme, qui n'est que la conversion de l'abstrait en concret ; à la vie proprement dite a succédé une sorte de rêve avec le vague qui résulte de cette transposition, mais ils ont trop souvent versé dans l'inintelligible. La musique de mots a quelquefois produit d'heureux effets, elle a caressé l'oreille comme le son d'instruments, on peut s'en rendre compte, en supposant qu'on lise une poésie très douce ou très sonore écrite dans une langue étrangère qu'on ne connaît pas ; on pourra, le rythme aidant, se bercer l'oreille au rythme du vers qui éveillerait en nous une disposition poétique vague. C'est ce qu'obtient le décadentisme par ce moyen, mais le procédé lui-même est puéril, il est produit par une longue recherche, et si la rime déjà peut encourir ce reproche, combien plus la sonorité constante du vers ! Par contre, et au point de vue de la sonorité, le décadentisme a supprimé la rime riche et l'a remplacée par l'assonance, mais cela tenait à un autre ordre d'idées auquel nous arrivons, le désir de mobiliser le cadre du rythme. Enfin, au point de vue rythmique, l'école décadente a voulu donner à la poésie ce rythme indéfini, cette liberté, cette absence de mesure marquée que la musique moderne wagnérienne a acquises, et pour cela elle supprime toute césure à l'intérieur du vers, lui laissant toute liberté dans cette limite, et en effet, si l'on conçoit un vers césuré, on conçoit bien aussi un vers sans césure aucune, son existence devient alors tout externe, il se révèle par le distique. Cependant le vers qui continue ainsi sans repos, ou dont les repos ne sont pas symétriques avec ceux du vers suivant, devient anarchique ; il y avait déjà lieu de se plaindre

de l'alternance trop éloignée des mesures du vers français, et on les éloigne encore davantage !

Ces innovations de décadentisme, outre les inconvénients que nous venons de signaler pour chacun d'eux, ont ce défaut général non seulement de vouloir l'impossible, mais de chercher, ce à quoi la nature elle-même résiste, à assimiler l'un à l'autre deux arts essentiellement différents : la musique et la versification ; l'un ne saurait exprimer ce qu'exprime l'autre ; en usurpant les qualités d'autrui, il perd les siennes. Le vers ne peut avoir toute la sonorité de la musique, surtout la constance de cette sonorité, même simplement par euphonie, il ne peut acquérir la musique de mots, sans nuire à la pensée jusqu'à l'abandonner. Il ne peut non plus à côté du sentiment précis obtenir l'expression de la sensation imprécise que dans des cas rares et par exception, ni sa construction ni sa destinée ne le permettent. Il ne saurait non plus avoir le mouvement libre et incessamment varié de la musique. Sans doute, il peut s'approcher de tout cela, secouer sa lourdeur, marcher plus vite et moins uniformément, mais en vain on essaie de lui coller des ailes, ces ailes retombent sans cesse et n'aboutissent qu'à l'empêcher de marcher. Nous ne pensons donc pas que le décadentisme puisse réussir, mais il a servi cependant à mettre sur la voie, en plaçant en relief les vices de la rythmique pratiquée, et les qualités dont elle avait besoin.

En dehors de ces écoles, d'autres efforts individuels ont eu lieu et même sur certains points ont concordé ; il en résulte certaines réformes du vers français, contestées encore, mais auxquelles on accorde généralement le droit de cité. Il faut noter quelques-uns des résultats ainsi acquis.

C'est d'abord la distinction, non constante, mais fréquente, de l'alternance entre les rimes masculines et les rimes féminines. Les effets ainsi produits sont remarquables. La rime féminine donne à la fois une grande sonorité et une grande douceur, ce qui conduit à certaines impressions. L'accumulation des rimes masculines procure une dureté voulue, ce qui rend rythmiquement cette impression, comme dans la musique.

C'est ensuite la substitution fréquente dans l'alexandrin de la coupe trimétrique à la coupe dimétrique ; la première a une plus grande vitesse, on peut dès lors faire alterner la rapidité et la lenteur ; d'autre part, cette alternance rompt la monotonie. L'école romantique avait bien fourni les amorces d'un tel système, mais n'avait pas osé le dé-

velopper. Il est remarquable qu'Hugo n'a jamais composé le vers trimètre proprement dit, mais a toujours maintenu un repos après la sixième syllabe, même lorsqu'il en créait deux autres, l'un après la quatrième et l'autre après la huitième ; il y avait simplement discordance et harmonie différée entre la césure psychologique et l'autre, ce qui est tout différent. Le trimètre est plus moderne ; d'ailleurs, il n'est presque jamais employé seul dans un poème, il alterne avec le dimètre, et il y a ainsi une harmonie discordante nouvelle. Dans ce sens, certains poètes ont dépassé ce stade d'innovation. Ils ont établi dans un vers soit deux hémistiches, soit trois, n'ayant point des étendues égales, ce qui est beaucoup plus hardi encore, mais de telle sorte que des repos existent à des points assez sensiblement symétriques pour appuyer le vers. Il nous semble que ce procédé est excessif, il a été souvent employé cependant par de bons poètes tout à fait contemporains qu'on ne peut ranger dans aucune école.

Ce procédé s'approche de l'absence de césure pratiquée par les décadents, mais s'en distingue par la conservation d'une cadence réelle, quoique irrégulière, on ne saurait aller au delà et on ne peut marcher aussi loin qu'avec précaution de peur de rupture complète d'équilibre.

D'autres ont imité par la place des césures, par la longueur des mots et la nature de leurs voyelles, diverses sensations, tantôt pour une monotonie voulue, tantôt pour une vivacité plus grande, et ils ont tiré cette sensation, non de la pensée elle-même, mais du rythme du vers et de la phrase ; on peut citer comme produisant cet effet des poésies de Rodenbach qui n'ont pas l'imprécis absolu des œuvres décadentes, mais qui se tiennent entre la précision et l'imprécision.

Enfin on a mis en usage des vers nouveaux qui n'avaient été presque jamais employés et qui ne sont pas admis encore par tous. Ce sont d'une part les vers supérieurs à l'alexandrin, de l'autre les vers à nombre impair de syllabes. Les premiers comprennent ceux de 13, 14, 15, 16, 18 syllabes, les autres ceux de 9 et de 11 ; ceux de 9 sont seuls admis par les classiques, mais modérément et seulement bicésurés ; les autres sont entièrement rejetés ; cependant il y en a de fort harmonieux, ceux de 15 syllabes, par exemple. Ils semblent destinés à produire des effets particuliers, et nous avons donné à leur ensemble la dénomination de mode mineur, par opposition au mode majeur de la versification classique ; ils produisent bien, réellement, cette impression. Les cé-

sures en sont très variées et le même, avec différentes césures, donne différents effets.

D'autres procédés ont été employés, rompant le monotonie du vers classique et sa raideur et cherchant à donner plus de mouvement à la pensée, et à rendre en même temps le rythme poétique plus proche du rythme musical. Mais ce sont des procédés épars ; il n'en existe pas une synthèse.

Il serait temps de la construire. Comme il ne s'agit dans le présent livre que de constater et d'interpréter ce qui existe déjà, nous ne pouvons l'édifier ici, mais seulement l'esquisser. L'idée maîtresse serait de créer, à côté du vers traditionnel et sans le détruire, un vers plus libre, plus simple, plus rythmé et dans lequel en même temps le sentiment pourrait se réaliser par une expression poétique moins étroite. Le vers acquerrait certaines qualités qui lui manquent au regard des versifications antiques ou étrangères et en même temps emprunterait à la prose sa ductilité, à la musique toute sa mélodie, un peu de son harmonie et surtout de sa mesure variée. Il ne s'agirait pas de le rendre anarchique, comme le fait l'école décadente qui en renversant les règles détruit les lois, ni de lui apporter une nouvelle contrainte de sonorité, comme le fait l'école parnassienne, ni de rompre trop fréquemment son balancement régulier, comme le fit l'école romantique, mais d'entrevoir et de dégager les lois éternelles parmi les règles artificielles et contingentes, et d'en faire sortir un rythme, régulier selon des règles nouvelles, parfait, mais plus mobile. Nous venons déjà d'en citer quelques traits en ce qui concerne la mesure trimétrique, la rupture de l'alternance entre la rime masculine et la féminine, l'emploi des vers à nombre impair de syllabes et de ceux plus longs que l'alexandrin. Toutes ces innovations sont contraires à des règles anciennes, mais ne sont que l'accomplissement des lois naturelles du rythme. Il en est ainsi du vers libre qui remonte à l'époque classique, mais qui est moderniste par sa nature. D'autre part, l'assonance pourrait se substituer à la rime dans des genres spéciaux, l'allitération pourrait être mise en usage d'une façon rationnelle et produire des effets mélodiques. Les ressources de vers français sont loin d'être épuisées et ne sont pas toutes connues. Une métrique nouvelle pourrait être édifiée en rectifiant tous les défauts et toutes les erreurs inconscientes dont l'ancienne s'est chargée en chemin, et qui mettent fin à son arrêt de développement ; mais dans cette œuvre, il faut toujours recourir aux lois du rythme, aux lois naturelles, ne jamais les enfreindre.

Par ce moyen on pourrait réunir les éléments dissociés du vers français, en reconstituer la vivante synthèse, y ramener le sentiment qui a déserté le vers pour la prose, le rythme qui a trouvé dans la musique plus d'intégration, et obtenir de nouveau cette union intime du sentiment et du rythme qui ne peut avec toute sa précision se réaliser que dans le vers.

CHAPITRE XXIX

DES ORIGINES DU VERS FRANÇAIS

Nous devons en terminant répondre à cette question difficile et non encore résolue de savoir quelles ont été les origines du vers français, ou plutôt des vers français, car il est possible et même probable à priori que plusieurs d'entre eux aient eu des origines différentes. Entre la versification latine et la versification française, il semble qu'il y ait eu solution de continuité, tandis que cette solution ne se fait pas sentir entre les deux langues. La plus grande partie des mots du français et de ses formes grammaticales dérivent du latin ; on peut en suivre les transformations successives et même ces transformations peuvent se grouper sous certaines lois. Cette régulière évolution ne se rencontre plus d'une versification à l'autre, et l'on est d'autant plus dérouté que le rythme dans son ensemble suit un régulateur différent ; en latin, la quantité, quelquefois seulement le comput, s'appliquent, réglant tout ; en français, c'est le comput aidé de l'accent. L'accent lui-même ne remplace pas exactement la quantité, il apparaît à des intervalles plus éloignés, et ne donne pas la même alternance perpétuelle. Enfin un élément entièrement nouveau est introduit : la rime.

Aussi la recherche des origines n'a-t-elle pas produit de grands résultats et le genèse reste obscure. Nous allons à notre tour apporter notre contribution à cette recherche.

Les investigations ont eu suivant nous un champ trop peu étendu. Comme elles ont été entreprises par des philologues, ceux-ci se sont préoccupés trop exclusivement d'une seule sorte de vers, le décasyllabe, celui qui était le plus usité à l'origine. Ils ont cru d'ailleurs par là trouver plus facilement la vérité, n'est-ce pas le plus ancien vers français qui doit se rapprocher le plus du vers latin et donner ainsi la

clef du problème? Et cette genèse trouvée, tout le développement ultérieur s'expliquera. Cela serait vrai, si tous les vers avaient la même origine, si les plus récents dérivaient des plus anciens, mais il en est autrement, comme nous espérons le démontrer. On n'a recherché l'origine ni de l'octosyllabe, ni de l'alexandrin, commettant ainsi pour le premier une faute, même au point de vue adopté, puisque l'octosyllabe est probablement antérieur au décasyllabe lui-même.

Quoi qu'il en soit, nous devons, avant d'exposer le système qui nous est proposé, énoncer ceux qui ont été mis en avant, avec mention que la recherche n'a sérieusement porté que sur le décasyllabe. Celui-ci est, en effet, sinon le seul ancien, au moins, un des plus anciens de nos vers, ce fut pendant longtemps le vers épique par excellence. Si l'alexandrin l'a détrôné, tellement qu'il soit devenu un vers exceptionnel et qu'il ait même perdu sa formule ancienne, il est resté dans d'autres pays romans, en Italie, en Espagne, le vers de droit commun et n'y a été supplanté par aucun autre.

Ce n'est pas sur notre terroir même, mais dans la langue latine que l'origine du décasyllabe a été recherchée. Il s'agit, bien entendu, non de tout décasyllabe, et surtout pas celui de la formule 5 + 5 avec deux hémistiches égaux décasyllabe tout contemporain et qui n'a rien à voir avec l'histoire, mais du décasyllabe classique de la formule 4 + 6 où les deux hémistiches sont inégaux et qui apparaît seul dans tous nos anciens poèmes ; si nous étions en Italie, il s'agirait aussi du décasyllabe suivant la formule 6 + 4, là plus usité que l'autre, et dont les hémistiches sont inégaux, mais d'une manière inverse.

Cette inégalité des hémistiches doit tout d'abord frapper l'esprit et l'oreille ; elle n'est pas naturelle. Le vers se divise spontanément, lorsqu'il vient de la prose, en deux parties égales, se correspondant, c'est la réalisation de la loi générale de symétrie, c'est ainsi que le vers se donne une constitution intérieure, et qu'il peut exister indépendamment de la rime et de la formation d'un distique. Lorsque les hémistiches sont inégaux, cela nous met sur la trace de ce fait que ce vers n'est pas un produit spontané, mais une transformation d'un vers antérieur, dans lequel probablement la symétrie exacte existait. Le décasyllabe doit donc avoir une origine latine.

Mais cette origine doit-on la chercher dans la versification lettrée, celle de l'hexamètre, celle de l'iambe, où le rythme se réglait par la qualité, ou dans la versification populaire, le vers saturnien, par exemple, ou un vers analogue, où le rythme se réglait par l'accent?

Il semble tout d'abord que l'origine d'un vers accentuel doit se découvrir dans un autre vers accentuel et non dans un vers quantitatif, et d'autre part que le vers français, qui a dû être populaire avant d'être lettré, a dû se puiser plutôt dans un vers populaire. Aussi tout conclut *a priori* à cette origine.

Mais ce système a été abandonné. C'est, en effet, la poésie latine lettrée, et non la poésie populaire, qui a exercé son influence sur celle des peuples romans, de même que c'est la prose latine lettrée qui a influé sur la prose. D'ailleurs, c'est par l'intermédiaire des chants sacrés que le rythme a été sans doute transmis, et ces chants qui emploient souvent le rythme accentuel imitent dans ce rythme le rythme lettré, quoique quantitatif, des Romains. C'est le comput syllabique, lequel est régulier dans certains vers latins, qui a servi de terrain commun et qui a comblé la distance entre l'accent et la quantité.

Il s'agissait dès lors de savoir lequel des vers latins le décasyllabe avait pu reproduire. C'était sans doute un de ceux qui étaient le plus usités et qui avaient frappé le plus vivement l'imagination. Mais c'était peut-être aussi celui qui répondait le mieux à l'absence de quantité du français et fournissait l'isosyllabie. Au premier point de vue, l'hexamètre l'emportait; au second, c'étaient les diverses sortes de vers iambiques. Ceux-ci, d'ailleurs, employés seuls au théâtre, reproduisaient plus fidèlement le langage familier des romains. Le concours était ouvert.

Presque tous les auteurs se déclarèrent en faveur du vers à nombre fixe de syllabes. Les variations des nombres des syllabes dans l'hexamètre semblaient le rendre incompatible avec le vers français. Mais, quand il fallut choisir entre les différents vers iambiques, la dissidence fut grande.

Le décasyllabe suivant L. Gautier, ten Brinck et Bartsch imite le dactylique tétramètre hypercatalectique, par exemple

Quam cuperem tamen ante necem,
Si potis est, revocare tuam.

Dans ces vers il y a bien césure après la 4ᵉ syllabe ; d'autre part, le premier hémistiche est de 4 syllabes et le second de 6, comme dans le décasyllabe ; il semble donc qu'il y ait identité parfaite. Mais précisément, comme pour l'étymologie des mots, ce n'est pas la similitude complète apparente qui est la preuve de la parenté réelle, au contraire; car en passant d'une langue à l'autre, les rythmes, comme les mots,

doivent se modifier. En effet, deux objections graves peuvent être soulevées. Tout d'abord, la formule syllabique précédente 4 + 6 n'est exacte que quand le vers devient rigoureusement dactylique, or le dactyle peut y être remplacé par son équivalent, le spondée, et alors il n'y a plus d'égalité de comput. D'autre part, le vers latin, de même que le langage latin, en passant au vers et au langage français, doivent subir une contraction ; si le nombre des syllabes, par exemple, est de douze en latin, il ne doit plus être que de dix en français ; s'il était de dix, il doit devenir de huit, d'autant plus que dans le passage du quantitatif à l'accentuel, la syllabe atone qui suit l'accentuée doit tomber. La réalité est donc loin d'être conforme à l'apparence.

Le vers saphique fut proposé par Littré et Quicherat.

Est mihi nonum superantis annum...
Plenus Albani cadus est in horto.

Dans ce cas, l'objection ci-dessus n'existerait pas, il y aurait la contraction de rythme voulue; en effet, à l'hémistiche tomberait la syllabe qui suit la syllabe accentuée, d'où l'on aurait

Est mihi non (um) — superantis annum.

Ce qui réaliserait la formule 4 + 6, mais pour la même raison la syllabe de la fin du vers tomberait aussi, ce qui réduirait le second hémistiche à 5, et le tout à 4 + 5 = 9 et non 10. D'ailleurs, le vers saphique isolé est une abstraction, il n'existe pas sans le vers clausule ni en dehors de la strophe saphique.

Le trimètre iambique (cette fois il s'agit de l'iambe) a été proposé par Benlœw.

Phasèlus ille quèm vidètis hòspités.

Le nombre des syllabes est de 12 au lieu de 10, mais par là précisément on obéit à la loi de l'abréviation du rythme et on échappe à l'objection précédente ; les 12 se trouvent réduites à 10 par la chute des deux voyelles posttoniques situées au repos.

Phaselus il (le) — quem videtis hospi (tes).

Mais ce n'est pas la syllabe finale seule qui doit tomber, mais aussi la pénultième posttonique ; d'où

Phaselus il (le) — quem videtis hòs (pites).

comme dans le vers *sdrucciolo* italien, d où un nombre insuffisant de 9 syllabes.

Un autre système s'est produit, c'est celui de l'imitation du trimètre iambique scazon.

Baiana nostri, Basse, villa Faustini.

Avec la chute des syllabes posttoniques, on obtient

Baiana nos (tri) — Basse villa Fausti (ni).

et on échappe ainsi aux objections ci dessus, la contraction régulière donne strictement 10 syllabes.

D'ailleurs, les vers suivants de l'Alexandre cadrent exactement

Post conversa (runt) — insimul longa mén (te). (Alex. 21).
Magis dolo (rem) — non possunt oblita (re). (157).

dérivant du scazon penthémimère.

Et

Domna sancta Mari (a) — vos m' ind' ajtà (tis). (Aïol, 1921).

dérivant du scazon hephthémimère.

Aussi l'objection est-elle d'un autre ordre : le scazon, rythme rare, ne fait pas partie des rythmes latins usités au moyen-âge, il y aurait lacune dans l'évolution.

C'est alors que les regards se sont tournés d'un autre côté, de celui de l'hexamètre. Il est vrai qu'une objection insurmontable semble s'élever tout d'abord, c'est l'absence d'un nombre fixe de syllabes, le dactyle et le spondée s'équivalant. Mais on a, pour la combattre, invoqué un vers hexamètre théorique dans lequel tous les pieds seraient des spondées. Alors le nombre des syllabes serait de douze. Mais la 5e syllabe du premier hémistiche étant atone doit tomber, et il en est de même de la 7e du second, ce qui réduit le nombre de 12 à 10, résultat de la loi générale de contraction du rythme. En outre, le premier hémistiche français correspond bien au premier hémistiche latin dans la césure penthémimère. Ce système a été proposé par Thurneysen.

Vixi et quem jus (sit) — cursum fortuna exple (vi).

vers très mauvais tiré de :

Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi. (Virgile).

mais que nous donnons par la démonstration.

On voit que ce vers fournit exactement la formule $4 + 6$.

On obtient de même la formule 6 + 4 du déca-syllabe en imitant la césure hephthémimère, ce qui est une preuve de plus.

Sternitur omne solum te (lis) — sonuere cavernæ.

en ayant soin de substituer partout des spondées avec dactyle.

Ainsi s'expliquerait ce fait singulier que les deux hémistiches du décasyllabe sont inégaux et que c'est tantôt le premier, tantôt le second, qui est le plus étendu, donnant ainsi la double formule 4 + 6 et 6 + 4, à l'exclusion de celle qui semblerait naturelle : 5 + 6.

Mais une objection péremptoire semble contredire, on a pris pour base un vers classique, l'hexamètre composé uniquement de spondées qui n'existe pas, tellement qu'il a fallu supprimer le dactyle obligatoire du cinquième pied.

Tous ces systèmes exclusifs ont donc échoué, cependant il en reste cette impression que le décasyllabe français est bien coupé à la fois comme l'hexamètre latin et comme d'autres vers latins à nombre fixe de syllabes, et que, comme eux, il se divise en deux parties inégales, la seconde généralement plus longue que la première, que cette physionomie indique un vers dérivé du latin et non pas né spontanément sur le sol français.

Quant au vers de douze syllabes, l'alexandrin, on n'a pas cherché à le faire dériver du vers latin ; en vertu de la règle de la contraction, en passant d'une langue dans l'autre, il eût fallu supposer un vers latin à nombre syllabique fixe d'au moins quinze syllabes.

Il en a été de même du vers de huit syllabes. Les recherches se sont bornées au décasyllabe.

Cependant on a prétendu pour le vers de douze syllabes qu'il était une intégration hystérogène du vers de dix, par cet instinct qui pousse à l'isométrie des deux hémistiches ; ce serait le premier qu'on aurait intégré pour l'égaler au second. Il est certain que ce besoin de balancement exact entre les hémistiches est réel. Lorsque très tardivement le vers de neuf syllabes est né, on l'a composé de trois hémistiches égaux de trois syllabes chacun. Mais l'intégration pour ce motif d'un vers déjà formé et très usité est invraisemblable. L'octosyllabe pourrait être dérivé de la même manière du décasyllabe, en retranchant deux syllabes au deuxième hémistiche et en égalisant ainsi les deux. Une raison historique s'y oppose ; l'octosyllabe semble être aussi ancien que le *décasyllabe.*

L'origine du vers français reste donc encore à découvrir.

Voici cependant quel aurait été suivant nous le processus.

Lorsqu'un poète ou un littérateur commence à produire, il imite presque toujours, quelque génial qu'il doive devenir : ce n'est que plus tard et après avoir avoir assoupli son talent, qu'il deviendra original. Il en est de même des peuples ; lorsqu'à l'aide d'un degré de civilisation suffisant, ils cultivent les arts, notamment la poésie, ils se servent d'abord des matériaux transmis par leurs prédécesseurs : formes et idées ; ce n'est que plus tard qu'ils révèlent leur génie propre et qu'ils emploient aussi leurs propres instruments ; leurs premières forces sont souvent médiocres, tant en la forme qu'au fond ; il suffit, pour s'en convaincre, de lire les anciens romans français en vers, d'une grande banalité et souvent d'une absolue platitude. Il est donc à priori probable que le poète emploie d'abord les rythmes légués par les langues anciennes, quand il s'agit de langues qui ont été les génératrices de la sienne, et que ce n'est que plus tard qu'il se formera un autre rythme, naturel cette fois.

C'est ce qui a eu lieu, en effet, dans le vieux français, et ce qui le prouve matériellement c'est précisément ces formules 4 + 6 ou 6 + 4 du décasyllabe qui n'auraient pu apparaître autrement, car la coupe inégale n'est pas naturelle.

Mais parallèlement se sont développés d'autres rythmes plus naturels, cette fois bien français, ne dérivant pas d'une autre langue, mais puisés dans le fond propre. Ce sont l'octosyllabe et l'alexandrin qui ne dérivent nullement du décasyllabe, mais se posent en rivaux. Dès que leur croissance a été suffisante, ils ont permis de restituer au latin l'emprunt primitif, et ils se sont entièrement substitués au décasyllabe qui a presque partout disparu. L'octosyllabe l'a remplacé dans la poésie lyrique et l'alexandrin dans la poésie épique et dramatique.

Il faudrait donc nettement distinguer 1° le vers venu du latin, le décasyllabe, 2° les vers nés du fond français, l'octosyllabe et l'alexandrin, et la base de celui-ci, comme nous le verrons, le vers de six syllabes.

Ce n'est pas tout. Il existe, en outre, à côté de ces mètres primitifs, des mètres dérivés. Ceux-ci sont nés par catalexe des premiers. Nous avons déjà expliqué cette genèse, nous ne faisons que la rappeler ici. Le vers de huit syllabes, en en retranchant une, a produit celui de sept qui, à l'origine s'obtint par l'abrégement du second hémistiche ; le vers de six syllabes a donné de la même manière le vers de cinq ; enfin le vers de dix syllabes catalectique est devenu celui de neuf ; d'autre part, le décasyllabe suivant sa troisième formule 5 + 5 est

un vers tardif, bicatalectique de celui de douze, il y a une catalexe à chaque hémistiche.

Il ne faut pas croire que cette succession chronologique soit absolue. Sans doute, les vers nés par catalexe sont postérieurs aux autres. Sans doute, l'alexandrin a paru seulement après le décasyllabe. Mais il semble qu'il y ait apparition simultanée du décasyllabe, rythme imité, et de l'octosyllabe, rythme indigène ; il est probable aussi que dans les chansons populaires le vers de six syllabes vivait déjà.

Le classement et l'ordre d'évolution seraient donc les suivants :

1° Rythme dérivé du rythme latin : le décasyllabe.

2° Rythme dérivé du fond populaire français : le tétra-syllabe, l'hexa-syllabe.

3° Rythme dérivé du tetra-syllabe, l'octosyllabe.

4° Rythme dérivé de l'hexasyllabe : l'alexandrin.

5° Rythme dérivé des vers normaux : les vers anormaux et catalectiques de neuf, de sept, de cinq syllabes.

6° Rythmes exclus dans le présent et qui pourraient devenir usités, les vers d'un nombre de syllabes supérieur à celui de l'alexandrin.

PREMIER GROUPE

Le décasyllabe.

L'origine nous en semble bien latine, et la dérivation n'a pu se faire que par contraction ; il faut donc supposer un vers latin de plus de dix syllabes, probablement de douze.

Ces vers sont fréquents, l'hexamètre en possède douze si l'on convertit tous les dactyles en spondées, autrement, davantage ; nous avons vu de nombreux vers iambiques de douze, le sénaire en possède juste ce nombre ; si l'on retranche de chaque hémistiche une syllabe finale atone, il en reste juste dix. Le trimètre, le tétramètre iambiques peuvent se transformer de la même manière et il en résulte, comme en français, un premier hémistiche plus court que le second. Cette identité est plus sensible dans les vers à nombre égal de syllabes. Ils ont servi de modèle par l'intermédiaire de l'hymnologie ; du reste, des altérations d'accentuation et de quantité ont pu favoriser la transition.

Nous pensons que le décasyllabe français a été le résultat de l'imitation instinctive de l'ensemble des vers latins, surtout de ceux où règne l'isosyllabie, c'est-à-dire des vers strophiques et des vers iambiques sans résolution. Mais l'influence de l'hexamètre n'a pas été

nulle, car dans l'hexamètre la coupure a lieu après la valeur de quatre longues dont ordinairement la dernière accentuée et après une syllabe posttonique destinée à tomber en français. Il suffit, en ne perdant pas ce dernier point de vue, de scander le premier hémistiche d'un hexamètre latin pour constater cette identité.

Cette origine explique la priorité du décasyllabe, sa longue persistance, sa disparition, et l'adoption par lui de la formule 4 + 6, à l'exclusion de celle 5 + 5. Il faut ajouter qu'en Italie domine la formule 6 + 4 qui correspond à la césure hephthémimère de l'hexamètre et de l'iambe.

DEUXIÈME GROUPE

Le rythme populaire français.

Deux vers se partagent ce groupe : le tétrasyllabe, l'hexasyllabe.

Si nous consultons des rythmiques primitives, la métrique védique, la métrique chinoise, nous trouvons que les vers primitifs et populaires sont extrêmement courts, en général, de quatre syllabes, aussi de six, mais ne dépassant pas ce dernier nombre ; seulement, et le chinois nous en fournit un curieux exemple, les vers impairs ne riment pas. La pensée et l'haleine sont courtes, les phrases entrêmement réduites, on ne parle que par quelques petites incises. Ce qui sera plus tard un vers avec deux hémistiches forme un distique.

En vieux français et dans la poésie populaire, nous rencontrons peu de vers de quatre syllabes, et à ce point de vue, nous l'avouons, il existe une lacune dans le processus, mais l'hexasyllabe est, au contraire, très fréquent, et on peut dire qu'il fait le fond de toute la poésie. Il suffit de consulter un recueil, sans doute, l'octosyllabe y figurera, mais les chansons les plus anciennes et les plus répandues sont en hexasyllabes ; on ne rime que d'un vers l'un. Nous en avons cité plusieurs strophes au chapitre de la poésie populaire.

Par un soir à la brune
Allant m'y promener,
Par la grand' rue je passe,
J'y vois une clarté.

Voilà le rythme du vers français naturel et indigène. Cette plante grandit et étouffa le décasyllabe.

TROISIÈME GROUPE

Les rythmes dérivés des vers primitifs français :

l'octosyllabe, l'alexandrin.

Le système est le même pour les deux, c'est pour cela que nous les réunissons, mais l'un est de beaucoup antérieur à l'autre; l'octosyllabe a rivalisé avec le décasyllabe ; l'alexandrin naquit plus tard.

Le système commun est la réunion de deux petits vers en un seul grand, de manière à ce que le premier devienne un simple hémistiche du second ; le point de suture forme la césure.

C'est ainsi que l'octosyllabe est la réunion en un seul de deux vers de quatre syllabes chacun. Cela semble inexact au premier abord, puisque l'octosyllabe n'est pas césuré. Mais, s'il ne l'est plus, il l'était à l'origine d'une manière très régulière. Tous les anciens vers écrits dans ce rythme étaient coupés après la quatrième syllabe. Ce fait est décisif, ce n'est que lentement que la césure a disparu, que l'unification s'est accomplie, et enfin la trace de la césure ne peut plus être retrouvée. Le vers y a gagné en variété, mais y a perdu en balancement rythmique.

Tous les oiseaux
Sont dans leurs nids,
Dans leurs berceaux
Tous les petits.

Voilà le véritable tetrasyllabe, dont chaque vers rime.

Tous les oiseaux
Sont dans leurs nids ;
Près de maman
Tous les petits.

Voilà la tétrasyllabe dans sa forme ancienne sans rime pour les vers impairs.

Il suffit donc d'un artifice graphique pour en faire deux octosyllabes.

Tous les oiseaux — sont dans leurs nids,
Près de maman — tous les petits.

La suture se cicatrise et il n'y a plus de césure médiane, l'octosyllabe a perdu la trace de son origine.

Les oiseaux étaient dans leurs nids
Et près des mamans les petits.

Tel a été la marche évolutive.

Elle a été la même de l'hexasyllabe à l'alexandrin.

L'hexasyllabe, si fréquent dans la poésie populaire, n'y rime aussi que d'un vers l'un, il suffit d'en réunir deux pour obtenir le vers de douze syllabes.

Voici le véritable hexasyllabe, celui où chaque vers rime.

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pêcheur,
Enfant garde ta joie,
Lys, garde ta blancheur.

Il suffit de supprimer la rime au troisième vers pour avoir le système de la poésie populaire.

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pêcheur,
Enfant garde ta grâce,
Lys garde ta blancheur.

Qu'il est facile de convertir en alexandrin.

Ah ! | bien | loin | de | la | voie | où | marche | le | pêcheur,
En | fant | gar | de | ta | grâce | et | gar | de | ta | blan | cheur.

C'est ainsi, croyons-nous, que s'est faite l'évolution.

Nous en avons une preuve mécanique : c'est la chute de la syllabe atone à l'hémistiche, comme à la fin du vers

L'octosyllabe et l'alexandrin sont restés les vers définitifs de la poésie française ; le premier règne dans la poésie lyrique, le second dans la poésie épique et dramatique.

QUATRIÈME GROUPE

Vers dérivés par catalexe.

Ces vers sont certainement les derniers dans l'ordre chronologique ; cependant quelques-uns sont usités depuis longtemps déjà : ils se sont formés en retranchant une syllabe au vers normal supérieur, ils sont

moins fréquents, ils n'ont pas de césure médiane ; tout cela est un indice d'anormalité.

Les plus anciens sont ceux de sept et de cinq syllabes, le premier surtout est très usité, mais beaucoup moins que son acatalectique, l'octosyllabe.

Le vers de onze syllabes n'a pas encore été accepté par la versification classique.

Nous avons indiqué les effets poétiques qu'on peut tirer de ces vers en mode mineur.

CINQUIÈME GROUPE

Vers supérieurs a l'alexandrin.

Ces vers, non admis à présent, mais qui nous semblent avoir devant eux un vaste avenir, se forment comme multiples des vers ordinaires. Par exemple, le vers de 10 syllabes, dans sa formule $5 + 5$. est 5×2 ; le vers de 15 syllabes est 5×3 ou $10 \times 1, 1/2$; celui de 16 syllabes est 4×4 : celui de 18 syllabes est 6×3. Quant aux vers de 9, formule $5 + 4$, de 14, formule $5 + 5 + 4$, ce sont des catalectiques des précédents.

Telle est l'évolution probable des vers français. Nous ne saurions apporter ici de certitude dans un sujet encore si controversé, mais de grandes chances de vérité en ce qui concerne les lignes principales. Nous n'avons pu non plus citer toutes les preuves à l'appui, mais celles ci-dessus nous semblent marquer la route.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE I

Des règles et des lois du rythme 7

CHAPITRE II

Des fonctions diverses du rythme. 13

CHAPITRE III

Des diverses unités rythmiques 16

CHAPITRE IV

Des différentes natures de rythme 20
A. Du rythme intégral ou de la coïncidence des trois rythmes. 21
B. Discord momentané des trois rythmes. 22
C. Prédominance de l'un des rythmes 24
D. Exclusion par l'un des rythmes des deux autres. 30
E. Ordre chronologique des trois rythmes 38

CHAPITRE V

Des divers éléments du rythme phonétique 40

CHAPITRE VI

Des effets poétiques dans la versification française. . . . 46

CHAPITRE VII

De la césure 50

SECTION 1re — DE LA CÉSURE AU POINT DE VUE RYTHMIQUE.

1. De la césure d'hémistiche à hémistiche 50
A. Origine de la césure. 51
B. Diverses sortes de césure 60
Examen séparé de chacune 60
Concordances entre elles 65
Discordances entre elles 65
Survivance des césures. 67
C. Différentes places et nombre des césures. 68
D. Correspondance entre les césures de vers à vers. 74
E. Fonctions diverses de la césure 75
F. Evolution, élimination et maintien de la césure. 76
2. De la césure entre deux vers et de l'enjambement. 78
3. De la césure entre deux strophes ou de la césure strophique. 83

SECTION 2e. — DE L'EMPLOI POÉTIQUE DE L'ENJAMBEMENT.

CHAPITRE VIII

De la rime 90
1. Du rôle et des effets de la rime. 92
2. Diverses sortes de rimes. 97
3. Diverses unités rythmiques que forme la rime. 104
4. Degrés de la rime : assonance, rime suffisante, rime riche. 109
5. Divers points de vue auxquels la rime est appréciée (Rime pour l'oreille, rime pour les yeux, rime à la fois pour l'oreille et pour les yeux) 121
6. De la répétition et du croisement de la rime, de son harmonie différée et du rôle strophique de cette harmonie. 131
7. De la rime actuelle et de la rime virtuelle. 134
8. Des rimes masculines et des rimes féminines. 137
9. De l'absence totale de la rime. 141

CHAPITRE IX

De l'assonance. 143
1. Mécanisme et rôle rythmique de l'assonance. 143
a). Assonance amorphe ou mécanique 144
b). Assonance de parallélisme 145
c). Assonance rythmique. 145

2. Assonance poétique. 149
Assonance objective. 149
Assonance subjective. 150
De l'assonance strophique et poématique. 151

CHAPITRE X

De l'allitération 153
1. De l'allitération amorphe ou mécanique. 155
Allitération mécanique phonétique 156
Allitération mécanique lexicologique 160
2. De l'allitération parallélique. 160
3. De l'allitération rythmique 164
4. De l'allitération poétique. 167
Allitération à effet objectif 169
Allitération à effet subjectif 173

CHAPITRE XI

De l'euphonie et de l'hiatus 179
A. De l'euphonie au point de vue mécanique et rythmique. . 180
a). Règles inutiles de l'euphonie. 180
b). Règles insuffisantes de l'euphonie 192
B. De l'euphonie au point de vue poétique. 198
a). Concordance entre l'euphonie du rythme et la pensée . . 198
b). Influence de la poésie sur le rythme par rupture de l'euphonie 199

CHAPITRE XII

De la diérèse 202

CHAPITRE XIII

De la strophe 219
a). De la strophe à lien phonétique 220
b). De la strophe à lien lexicologique 222
c). De la strophe à lien psychologique. 223

CHAPITRE XIV

Du poème 226
A. Du poème articulé phonétique 227
a). A parties non différenciées. 227
b). A parties différenciées 231

B. Du poème articulé lexicologique 233
a). A parties non différenciées 233
b). A parties différenciées 234
C. Du poème articulé psychologique 236
a). A parties non différenciées 236
b). A parties différenciées 237
Emploi poétique de ces poèmes 238

CHAPITRE XV

Du mouvement dans le vers français 244
I. Du degré de vitesse du mouvement rythmique 244
A. Mécanisme et effet rythmique 244
1° *vitesse* 244
2° *vivacité* 246
3° *variété* 247
B. Effet poétique 251
II. De la direction du mouvement 254
A. Mécanisme et effet rythmique 254
a). Mouvement ascendant et mouvement descendant 254
b). Mouvement progressif et mouvement régressif 256
c). Mouvement direct et mouvement rotatoire 258
B. Effet poétique 262

CHAPITRE XVI

Du nombre dans le rythme 264
A. Du nombre pair et impair et de la catalexe dans le rythme du vers 268
a). Nombre des syllabes du vers 269
b). Nombre des hémistiches qui composent le vers 277
c). Nombre pair ou impair des rimes 282
d). De la parité ou de l'imparité du dessin rythmique 284
e). De la rupture de l'alternance régulière entre les fins de vers masculines et féminines 284
B. Du nombre pair et impair et de la catalexe dans l'hémistiche . 285
C Du nombre pair et impair et de la catalexe dans la strophe . . 289
D. Du nombre pair et impair dans le poème 296

CHAPITRE XVII

Du rôle de l'accent dans le vers français 298
A. De la syllabe tonique 300
B. De la syllabe atone 304
C. De la syllabe muette 304

a). Point de vue rythmique. 308
1. e muet à la fin du vers 308
2. e muet à l'hémistiche. 310
3. e muet dans le corps du vers 310
b). Effet poétique. 313

CHAPITRE XVIII

Du rythme symétrique et du rythme asymétrique 316
I. Versification approchée de la prose 319
A. Structure et effet rythmique 319
a). Dans l'hémistiche et le vers. 319
Innovations parmi les classiques. 319
Innovations contemporaines 324
b). Dans la strophe et dans le poème. 328
B. Effet poétique. 329
II. Prose rapprochée de la versification ou prose rythmée . . . 332

CHAPITRE IX

De la poésie populaire française 336

CHAPITRE XX

Des rapports entre la versification et le langage 344
A dans la lexicologie 345
B dans la phonétique 348
C dans la morphologie 349
D dans la syntaxe. 350

CHAPITRE XXI

Du réactif linguistique contenu dans le vers français 360

CHAPITRE XXII

Des ressemblances entre le rythme de la versification française et celui de la musique 364

CHAPITRE XXIII

Des différences entre le rythme musical et celui de la versification française 381

CHAPITRE XXIV

De l'adaptation réciproque du rythme de la versification et du rythme de la musique 389

CHAPITRE XXV

Etude concrète des concordances et des discordances entre le rythme musical et celui de la versification dans les opéras français. 395

CHAPITRE XXVI

De la lecture du vers français 404

CHAPITRE XXVII

Du mélange des vers et de la prose 409

CHAPITRE XXVIII

De la dissociation entre le rythme et la poésie dans le vers français. 412

CHAPITRE XXIX

Des origines du vers français 427
1er groupe — le décasyllabe. 434
2e groupe — les vers populaires 435
3e groupe — l'octosyllabe, l'alexandrin 436
4e groupe — les vers dérivés par catalexe. 437
5e groupe — les vers supérieurs à l'alexandrin. 438

TABLE DES MATIÈRES 439

183
200 4

Vannes — Imprimerie LAFOLYE. 2. place des Lices.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

APR 16 '78
APR 05 '77
APR 17 '79
APR 17 '79
MAR 21 '80
APR 03 '80
APR 02 '80
MAR 04 1987
FEB 20 1987
06 NOV. 1990
15 OCT. 1990
04 OCT. 1996
SEP 30 1996

a39003 001405892b

CE PC 2505
.G73 1900
C02 LA GRASSERIE DES PRINCI
ACC# 1352787

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 01 03 15 05 1